

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E  
INSTITUCIONAL**

**Camila Backes dos Santos**

**POÉTICA DA EXTRAÇÃO, LITERATURA E PSICANÁLISE  
O (des) fazer a forma, o estilo e a transmissão do impossível**

**Porto Alegre**

**2018**

**Camila Backes dos Santos**

**POÉTICA DA EXTRAÇÃO, LITERATURA E PSICANÁLISE**

**O (des) fazer a forma, o estilo e a transmissão do impossível**

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutora em Psicologia Social e Institucional do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Zanon Moschen

Porto Alegre  
2018

**Camila Backes dos Santos**

**POÉTICA DA EXTRAÇÃO, LITERATURA E PSICANÁLISE**

**O (des) fazer a forma, o estilo e a transmissão do impossível**

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutora em Psicologia Social e Institucional do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Simone Zanon Moschen - Orientadora  
UFRGS

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena  
PUCRS

---

Prof. Dr. Luciano Bedin Costa  
UFRGS

---

Prof. Dra. Lúcia Serrano Pereira  
APPOA

Porto Alegre  
2018

Ao Pedro, pelas vidas que nasceram com a sua chegada.

## Agradecimentos

A experiência do percurso de um doutorado não caberia nestas páginas. Dedico estas breves linhas a agradecer a algumas das pessoas que nesses anos (se) somaram a esta experiência.

À minha orientadora, a professora e psicanalista Simone Moschen, pelo *estar junto* em todas as etapas deste percurso e por esculpir palavras em alinhamento com o tempo.

Aos professores e professoras Edson de Sousa, Ana Costa, Ricardo Barberena, Lúcia Serrano e Luciano Bedin, por comporem bancas e emprestarem sua leitura com tamanho cuidado e sensibilidade.

Ao professor Pedro Meira Monteiro, pela acolhida do meu doutorado sanduíche na Universidade de Princeton, e a todas as pessoas que fizeram parte dessa jornada nos Estados Unidos: Ingrid, Marcelo, Bernardo, Marina, Rodrigo e Maurício.

Aos psicanalistas que em algum momento deste percurso foram inspirações motivadoras: Norton, Ligia, Carmen, Jaime e Cleuza.

Aos colegas, amigos e professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Em especial àqueles que estiveram mais perto durante a escrita: Luciana Barone, Oriana, Carolina, Luciana Rodrigues, Lucas e Carlos (em memória).

À CAPES, pelo apoio financeiro desta pesquisa e também pelo período de licença maternidade garantida, que me possibilitaram terminar a tese.

Ao NUPPEC (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura) da UFRGS e ao grupo de pesquisa, pelas trocas ao longo deste percurso. Em especial à Cláudia, Elaine, Janniny, Carolina, Adriano e Tatianne, com quem dividi espaços de docência.

Aos amigos e amigas, a “família do século XXI”: Tchêfê, Cris Birck, Cris Schwarz, Jana, Dea, Rafa, Mari Schorn, Mari Aita e Mari Baldi. As flores e amoras do terreno às vezes seco deste percurso.

À rede de mães recém-chegadas que se construiu com a vinda do Pedro. Juntas foi mais fácil atravessar este último ano.

Ao meu pai (em memória), pelo gosto da invenção, e à minha mãe, pelo gosto pelos livros.

Ao Cristiano Baldi e ao nosso pequeno fruto, Pedro. É por *viver junto com* vocês que tudo e qualquer coisa é possível.

Por fim, a todos os escritores e escritoras que me tocam em lugares que eu não saberia dizer, mas que tornaram necessária a escrita desta tese.

*A verdadeira parte, por quantas tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Isso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as histórias não se desprendem, apenas do narrador, sim o performam: narrar é resistir.*  
(Guimarães Rosa)

*[Em arte não é de] contemplar a vida que se trata, nem [de]alcatifadas comemorações de um passado glorioso, mas dum resto, dum insignificante e encarniçado resto, o resto da vida que falta a quem da vida apenas vive o que ela é.*  
(Ernesto de Sousa)



## RESUMO

Esta tese relaciona a obra do escritor norte-americano Jonathan Safran Foer e a poética da extração amparada na relação entre a literatura e a psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan. *Tree of Codes*, o livro-impossível, é escrito através de um processo de escavação na obra do escritor polonês Bruno Schulz. Foer recortou e extraiu/subtraiu noventa por cento da obra de Schulz chegando a um resultado que corresponde ao que podemos entender como próprio da inespecificidade da arte e da literatura contemporânea: um livro-escultura-objeto-obra-de-arte. Um objeto que guarda consigo algo de inclassificável. Através da operação de corte/extração/subtração o que se tem é a produção de uma ausência na qual a obra de Schulz aparece como resto. Com o objetivo de lermos Foer, observamos o que autores como Roland Barthes e Antoine Compagnon nos ensinam sobre o “cortar para ler” na teoria da escrita e da leitura. O trabalho com *Tree of Codes* permite interrogar o pensamento acerca da extração que, na Psicanálise, mantém relação com a formulação sobre o traço e a invenção. As proposições de Freud e Lacan, quando se debruçam sobre a constituição psíquica do sujeito, situam o corte como fundamento para a insurgência de um traço, que, na sua repetição, marcará o estilo. Na tessitura entre Schulz, Foer, Freud e Lacan, avançamos na direção das noções de corte, objeto a e estilo, num exercício de fazer aparecer em Foer uma teoria sobre a articulação entre esses elementos. Por fim, esta tese também analisa o romance de Foer *Extremamente alto & incrivelmente perto*, que, através da elaboração da morte e da perda do personagem principal, o pequeno Oskar Schell, nos apresenta uma “queda ao contrário”. Temos assim, nesta tese, “duas quedas ao contrário”: a queda do corpo do World Trade Center e também a queda de palavras na manufatura de *Tree of Codes*. Após o corte na forma o que surge é uma (des)forma, ou, o que observamos que é possível operar quando algo de si entra em cena: o estilo. Pensar com a poesia, ou com a linguagem poética, é estar atento às novas configurações da forma, o que nos aproxima àquilo que Lacan aponta com o indizível e a impossibilidade de a verdade dizer-se toda.

Palavras-chave: Psicanálise. Literatura. Des-forma. Estilo. Transmissão.



## ABSTRACT

This thesis establishes a relation between the literary works of the north american writer Johathan Safran Foer and the so called poetics of extraction supported between literature and freudian / lacanian psychoanalysis. *Tree of Codes*, *The Impossible Book*, is a book written through an excavation process of the works of polish writer Bruno Schulz. Foer cut and extracted / subtracted ninety percent of Schulz's work, getting to what we may understand as the inespecific nature of contemporary art and literature: a book-sculpture-object-work-of-art – an object that is always a bit unclassifiable. What results of this cut / extraction / subtraction operation is a produced lack, in which Schulz' works appear as a remnant. To a specific read of Foer, we relate to what authors as Roland Bathes and Antoine Compagnon designate as “cut to read” in reading and writing theory. Working with *Tree of Codes* enables us to question the idea of extraction, which in psychoanalysis is related to the understanding of the concepts of trace and invention. The propositions of Sigmund Freud and Jacques Lacan about the psychic composition of the subject recognize the cut as the founding element of the trace, which the repetition will compose a style. In the intercession between Schulz, Foer, Freud and Lacan, we trace theoretical notions of cut, object and style, trying to find in Foer's work an articulation between these elements. At least, this thesis also analyses the romance *Extremely Loud & Incredibly Close*, in which through the elaboration process of death and loss lived by the main character, Oskar Schell, presents an “upside down fall”. Being so, we understand that this thesis presents two “upside down falls”: the body that falls from the World Trade Center in *Extremely Loud & Incredibly Close*, and the fall of words in the making of *Tree of Codes*. After the die-cut process what results is an unform, operating with what is possible when something itself appears: the style. To think with poetry or with poetic language is to be aware to new configurations of the shape, approximating us to what Lacan appoints as the unutterable/unnamable and the impossibility of the enunciation of the truth as a whole.

Keywords: Psychoanalysis. Literature. Unform. Style. Transmission.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>The Castle</i> .....	12
Imagem 2 - Processo de corte e extração: lâminas .....	55
Imagem 3 - Processo de corte e extração: corte manual.....	55
Imagem 4 - Processo de corte e extração: visão geral.....	55
Imagem 5 - Mãos.....	56
Imagem 6 - Laser.....	56
Imagem 7 - Lâmina.....	57
Imagem 8 - Página de leitura de <i>Tree of Codes</i> .....	59
Imagem 9 - <i>Tristram Shandy</i> .....	62
Imagem 10 - <i>Cent mille milliards de poèmes</i> .....	62
Imagem 11 - Leitura com <i>hole words</i> .....	66
Imagem 12 - Corte e queda.....	75
Imagem 13 - Intervenção de Gordon Matta-Clark em Love Canal na IX Bienal de Paris.....	78
Imagem 14 - Da voz ao ruído .....	85
Imagem 15 - As últimas palavras .....	85
Imagem 16 - <i>Stuff that Happened to Me</i> - queda.....	86
Imagem 17 - Queda ao contrário .....	86
Imagem 18 - Limites da escultura: <i>não-paisagem</i> com a <i>não-arquitetura</i> . .....	100
Imagem 19 - Garrafa de Klein e <i>Tree of Codes</i> .....	103
Imagem 20 - Esculturas .....	104
Imagem 21 - <i>Lojas de Canela</i> segundo Foer.....	107
Imagem 22 - <i>Jetzt</i> , de Rühm, 1954.....	109
Imagem 23 - <i>Stillus</i> .....	114
Imagem 24 - <i>Os embaixadores</i> .....	122

## SUMÁRIO

1	DES-FAZER A FORMA.....	12
2	A RUA DOS CROCODILOS: ENTRE EXCESSO E APAGAMENTO .....	20
2.1	A plata-forma.....	20
2.2	A Rua dos Crocodilos.....	22
2.2.1	O silêncio: entre o excesso e o apagamento .....	24
2.3	Amadurecer infância adentro: Coetzee sobre Bruno Schulz.....	33
2.4	A realidade é fina como papel: Foer sobre Bruno Schulz .....	42
2.5	Saber - fazer - com.....	46
3	TREE OF CODES: UMA NOVA EXPERIÊNCIA DA PALAVRA.....	49
3.1	Cortar para ler .....	52
3.2	Ler com o tato/contato.....	57
3.3	O Bloco Mágico/ <i>Wunderblock</i> .....	63
3.4	A presença-ausência/Inscrição .....	67
4	TREE OF CODES E O CORTE: AS FORMAS DE (SI) JOGAR .....	71
4.1	Interrogações sobre o corte/ato .....	75
4.2	Jonathan Safran Foer: entre memória e imagem.....	79
4.3	Queda e elaboração: “cair ao contrário” .....	85
4.4	A inversão causa e efeito para a psicanálise.....	89
5	A POÉTICA DA EXTRAÇÃO EM <i>TREE OF CODES</i> .....	91
5.1	A extração como método na construção do caso.....	97
5.2	O livro-escultura e a garrafa de Klein .....	99
5.3	De Schulz a Foer .....	105
5.3.1	<i>Tree of Codes</i> e a poesia concreta.....	107
5.3.2	A personagem pai .....	110
5.3.3	A sexualidade sem bordas: apagamento.....	113
6	A INVENÇÃO – ESTILO/ESTILETE .....	114
6.1	Estilo e representação: o estilo é o que se a-presenta.....	117
6.2	De Buffon a Lacan .....	125
7	O ESTILO E A LINGUAGEM POÉTICA .....	129
	REFERÊNCIAS .....	135

## 1 DES-FAZER A FORMA

*Como na experiência de Brulleschi ao se descobrir a perspectiva no Quattrocento da Renascença, as nuvens são mostradas (dargestellte, poderia dizer) adquirindo um valor de índice, escapando, pela fluidez de sua matéria, à racionalização de uma representação (vorgestellte).*  
Célio Garcia

*Toda a forma é solapada por uma anti-forma que lhe mostra o rabo.*  
Bruno Schulz

Quando extraímos algo de um lugar, podemos pensar que desestabilizamos uma forma e apontamos o lugar de uma diferença? Na instalação do artista mexicano Jorge Mendez Blake um único exemplar do romance *The Castle* (1922), de Franz Kafka, é capaz de destituir a forma de um muro inteiro. Há uma união entre arquitetura e literatura para mostrar a potência da arte contemporânea.

### Imagem 1 - *The Castle*



Fonte: <http://www.cornucopia.net/blog/13th-istanbul-biennial-highlights/>

Esta tese é um des-manual de como pensar e viver de forma não-escrava e autônoma. Considerar a des-forma ou o indefinível como método, como vida, é muito mais do que o famoso slogan *pensar fora da caixa* (*think outside the box*), apropriado pela indústria do marketing e propaganda. Esta tese sugere um *pensar com* a des-forma através do brincar: é o que nos proporcionaram aqui as *práticas do papel*.

Viver, pensar, inseparáveis e indefiníveis, não se subordinam a uma origem ou a uma finalidade unificadora: não comemoram, nem rememoram, nem seduzem; despedem-se da eficácia, o que não significa que a excluam, nem tão pouco que sejam isentos de efeitos, mas que sempre dilapidam e dispersam. Daí a importância da parataxe na consideração do indefinível: não apenas deslocar, mas desfazer os enquadramentos, as composições, «emaranhar paisagens» (LOPES, 2017, p.4).

Des-fazer as formas, como nos ajuda Silvina Lopes a formular, estaria mais próximo ao des-fazer os enquadramentos e as composições unificadoras. O pensar mantém-se em abertura e desatado: como manter paisagens emaranhadas no horizonte. Ao tentar delimitar os contornos de uma noção de des-forma, nosso objetivo principal é propor um pensamento *com* a arte, a psicanálise e a literatura sobre o indefinível. Ao acompanhar a *poética da extração* de todo um processo de desmontagem de uma narrativa e arquitetura do texto, nos aproximamos do que poderíamos entender como a literatura contemporânea: a literatura em expansão e a literatura fora de si.

O que seria uma forma? No nosso cotidiano a palavra forma é muito usada e comum, como nos lembra Maria Filomena Molder, em alguns exemplos de uso da palavra:

- ‘– Estás em forma?’ (pianista, corredor de fundo, etc.).
- ‘– A forma de tu procederes é arriscada.’
- ‘– Tens de encontrar a melhor forma de resolveres o problema.’
- ‘– A forma de expressão da tua irmã é muito clara.’
- ‘– Não consigo descobrir forma de sair de aqui!’
- ‘– Como são belas as formas que o correr deste rio desenha.’
- ‘– A forma do teu vestido é muito original.’
- ‘– Muitas vezes os deuses estão na origem das formas das constelações.’
- ‘– Os corpos juvenis têm formas muito exuberantes.’
- ‘– A forma da janela lembra um olho de peixe.’
- ‘– Entre as formas musicais do Renascimento, prefiro a do madrigal.’
- ‘– Existirão formas geométricas na natureza?’
- ‘– A forma das barbatanas dos peixes evoca a ondulação da água.’
- ‘– Que forma tem a forma do bolo?’ (MOLDER, 2013, p.207)

Uma palavra que pode nos remeter desde uma forma física, até maneira, jeito, contorno, utensílio de cozinha, figura, desenho, proporção e beleza<sup>1</sup>.

São muitos os significados possíveis de forma na esfera imensa do visível e das suas condições, que se inscrevem quer no campo do conhecimento, quer no da ação, quer no da criatividade, e nos abrem diretamente o acesso a oposições essenciais da nossa compreensão, como seja: repouso e movimento; identidade e diferença; unidade e multiplicidade. Lembremos ainda os

---

<sup>1</sup> Torna-se aqui importante lembrar que para a psicanálise aquilo que toma o caráter de uma sustentação de um corpo não é a forma, mas as bordas. São as bordas corporais (oralidade, olhar, analidade – orifícios que são orientados pela lógica presença-ausência) que contêm a nossa relação com os semelhantes e com os discursos. Estas bordas não estão dadas e são a todo o momento refeitas. É pelas bordas que nosso corpo se sustenta e não pela “forma corpo”. Quando “constituímos uma borda”, por exemplo, é quando reconhecemos um endereçamento a um outro/Outro.

derivados: conforme, disforme, informe, formar, desenformar, transformar e tantos outros (MOLDER, 2013, p. 208).

A forma já aparecia como um problema entre os gregos. A forma, para os gregos, era pensada através de três termos diferentes: *eidos*, *idéa*, e *morphé*. No caso de *morphé*, de onde vem morfologia, a ciência das formas, da classificação e da comparação das formas, e de onde precede a palavra, quase iniciática de metamorfose<sup>2</sup>. Para Molder (2013, p.208), é tradicional admitir-se – pelo menos foi assim até Nietzsche - que os gregos foram os senhores da forma, aqueles que tinham conseguido conformar o seu saber do mundo e de si próprios em termos de compreensão luminosa, de compreensão sustentada pela perfeição interna e tocada pela graça da beleza.

Nietzsche, cujo pensamento se formou num momento de uma grande efervescência de estudos da Antiguidade, não só no que dizia respeito à poesia, mas no que dizia respeito também à arte, e em particular, à arquitetura, veio lembrar que esse vigoroso movimento – que nós ainda continuamos a achar que é próprio dos Gregos – de transformar a experiência do mundo e a experiência consigo próprios em configurações dotadas de consistência e perfeição interna, luminosas, graciosas e belas, era a resposta redentora e catártica a uma aguda visão da abundância irrepresentável, da potência desmedida derramada pelas inescrutáveis forças na Natureza, forças de metamorfose nas quais a estabilidade e a fixação das formas se dissolvem constantemente (MOLDER, 2013, p.208) .

Aos gregos cabia, então, produzir uma resposta frente ao caos, um prolongamento projetivo da compreensão que surpreende a inseparabilidade das forças destrutivas e criativas, da natureza e do homem. “Se, por um lado, o homem ferido pela ameaça do caos, amava a forma sem reservas, por outro lado, era também um ser ameaçador, destrutivo” (MOLDER, 2013, p.208). Porém, se a forma poderia anular as forças do caos, seria evidente também que essas forças não são submissas e retornariam.

Os gregos perceberam que a natureza era a criadora das formas ao mesmo tempo em que não as deixava estar muito tempo na mesma posição, no mesmo estado, na mesma configuração. Aristóteles desenvolverá toda uma teoria para abarcar tal mutação e imutação através da diferença entre a forma dos objetos e a forma dos humanos<sup>3</sup>. A *theôria* é o que seria

---

<sup>2</sup> “Na província grega de Lacedemônia, [*morphê*] transformado em *Morphô*, era o nome que recebia a deusa da beleza e do amor, Afrodite. Além disso, *Morpheus*, também derivado de *morphê*, literalmente “aquele que reproduz as formas”, era o deus do sono e dos sonhos, o que sublinha o elemento imaginativo, secreto e noturno da forma” (MOLDER, 2013, p.208).

<sup>3</sup> A filosofia do século XVII apropriou-se, através de Aristóteles, do conceito de forma para tentar moldar uma essência ao humano. Toda a realidade, neste pensamento, se fundamentaria em dois princípios: forma (*morphê*) e matéria (*hylê*). O mundo, nesta concepção, se dividiria em seres naturais e o mundo dos artefatos. Nos seres naturais a forma estaria sempre preservada, pois mesmo que seu formato pudesse variar, preservaria a sua matéria; e, no

a visão contemplativa acerca da transformação interna das formas. “No entanto, a diferença entre os gregos e nós,[sic] é que para eles as próprias palavras *eidós*, *idéa* e *morphê*, configuravam uma visão, o que na nossa palavra forma não é tão explícito” (MOLDER, 2013, p.208). Elas designavam simultaneamente aquilo que se proporcionava com o que poderia ser visto e a visão que se conciliava e coincidia com aquilo que poderia ser visto. A visão grega não separava aquilo que pode ser visto e aquele que vê. A visão e a conceitualização estavam muito próximas, para chegar à visão fazia-se um esforço intelectual que depois seria abandonado para transformar-se em outro esforço conceitual.

A forma surge como um problema que à nossa frente é colocado. “A forma é uma dessas coisas que estavam diante de nós no nosso caminho e que um dia nos obrigam a deter o passo, convertendo-se num objeto problemático”, afirma Molder (2013, p. 210). E a solução deste problema, ou desta dificuldade, é o aparecimento de um novo problema. O reconhecimento deste problema se dá através de uma visão. Há, por isso, que se preservar o vínculo entre visão e conceito, evitando as reservas e desconfianças que poderiam envenenar a sua fertilidade. “A visão corresponde a um dom propiciado por um esforço imenso, ao mesmo tempo em que só se mostra na sua fertilidade ao revelar-se a fonte de novos conceitos” (MOLDER, 2013, p.210). Há um aspecto terrível da metamorfose: a dissolução da forma que nos está prometida desde que nascemos. Essa dissolução pode ser concebida, em termos das forças dos cosmos, como uma passagem para a formação de outras formas. O furor das formas e sua transformação aparece ao homem como uma ameaça. As formas são compostas de uma voragem justamente por percebermos nelas sua dissolução.

Mas, se essa obediência às imposições da lei da metamorfose, comparada à *vis centrifuga*, for acompanhada pelo esforço de marcar uma permanência, a nossa compreensão converter-se-á numa luta jubilosa e tremenda entre a formação e a dissolução das formas. Surpreendemos assim um outro aspecto, ou melhor, uma especificação daquilo que está aqui em causa. É que o homem só se pode salvar da ameaça da força infinita da metamorfose e do perigo da compreensão dessa força infinita, se firmar na força que se lhe opõe, pela criação das obras de arte, dos conceitos, das coisas técnicas, das formas mais simples que dão consistência ao nosso quotidiano: vestígios daquele combate (MOLDER, 2013, p. 213).

Toda a criação humana é, assim, uma maneira de se haver com esta mutação - dissolução da forma. A autora nos lembra que Goethe foi, talvez, o escritor mais preocupado

---

mundo dos artefatos, a forma e a matéria variariam, pois dependeriam da ação do homem. Conceitualizar a forma viria como uma tentativa de explicar Deus, aquele que garantiria uma continuidade da forma humana na terra.

com a questão das formas: “não é sem razão”, diz a autora, “que Schiller caracterizou Goethe como ‘o mais grego de todos os modernos’”(MOLDER, 2013, p. 215).

Goethe, que toda a vida tinha compreendido a relação terrível e gloriosa entre o informe e a forma – presentindo o apelo do informe que persiste no coração humano e nas ações humanas –, tinha conhecido, ao mesmo tempo, a exigência de dominar, até um certo ponto, esse informe, por meio da produção de formas (MOLDER, 2013, p.214).

Por estar atento a tal questão, Goethe ficou extasiado ao deparar-se com o trabalho de Howard Luke<sup>4</sup>: *Trilogie zu Howards Wolkenlehre* (Trilogia à Doutrina das nuvens de Howard). Nesse trabalho, Howard se propõe a dar nome aos seres mais fugidios das formas: as nuvens. “Grato está meu canto e seu lume / Ao homem que às nuvens deu nome”, diz Goethe (apud MOLDER, 2013, p.216).

Esse poema começa com uma introdução intitulada ‘Atmosfera’, em que o poeta fala da relação entre o olhar e o imaginar, entre o distinguir e o juntar, o finito e o infinito: *Tudo quer ver o meu olhar, / Mas não sei como imaginar, e ainda: Para me encontrar no infinito, / Primeiro distingo, depois junto* (MOLDER, 2013, p.216).

Neste poema, “Em honra e memória de Howard”, a parte central é dedicada à evocação da deusa hindu Camarupa, que preside à formação das nuvens e às transformações atmosféricas: o que se junta e se desfaz, o que muda e se fixa para voltar a esfumar, como as pregas abundantes de um manto mágico.

Segue-se a descrição das várias ‘modificações’ das nuvens: *Stratus, Cumulus, Cirruse, Nimbus*. Pelas palavras de Goethe, nelas se veem, respectivamente, os actos de subir, adensar, esgarçar e descer. Depois de extrair a forma daquilo que tem a vocação do informe, depois das nuvens serem conformadas e nomeadas, separando e distinguindo, há que pagar ao céu os seus direitos, entregando-lhe ‘oferendas vivas’ (MOLDER, 2013, p.214).

A “luta jubilosa e tremenda entre a formação e a dissolução das formas” (MOLDER, 2013, p.214) só pode ser “resolvida” pela criação de obras de arte e conceitos (sendo estes os vestígios dessa luta). Para Krauss (apud GARRAMUÑO, 2014, p. 25), diante da perda da especificidade do meio seria preciso reafirmar a especificidade da arte como o único modo como um discurso artístico poderia ser autocrítico e testar-se em função de suas convenções específicas.

Poderíamos pensar que também para a memória existiriam duas forças contrárias, a conservação e a criação, como aponta Costa (1998, p.30). Para a psicanálise, a memória é aquilo

---

<sup>4</sup> Em 1803, o naturalista inglês Howard Luke publica sua obra sobre a modificação das nuvens. Consideremos o ano de 1803 como iluminado pelas irradiações do século XVIII, no qual Lineu, muito mais conhecido que Howard, mas atento às mesmas questões, começava a pensar as formas e as possibilidades de classificação.



que registramos e que está sob o efeito do nosso modo de representar, e, por isso, nunca é passado. O que “representamos” jamais é de modo absoluto, tem o caráter de uma *experiência*. O que faz com que a memória seja sempre aberta a novas representações. “E nunca é o passado (o acontecido), porque o atualizamos, dando-lhe o contorno e as cores do contexto em que estamos” (COSTA, 1998, p.30).

A forma, como característica da memória, poderia ser vista como uma espécie de conservação: esta tendência a aplacar a diferença, ou o novo, aquele nunca experienciado. Em relação à memória, a conservação (forma) poderia tanto estar associada à preservação de uma maneira de registro ou então a uma maneira de reencontro, ou seja, um caminho que recupera ou conserva a memória de um prazer vivido (COSTA, 1998, p.30). A des-forma estaria ao lado da criação. Daquilo tudo que está em cena quando falamos em experiência e transmissão, o encontro com os impossíveis. Não é possível (impossível), dessa maneira, pretender definir uma fronteira entre criação e memória. Este ponto faz com que nos deparemos com os limites das nossas condições de representação. Sempre que tentarmos representar um passado faremos uma escolha interpretativa, e, nesta escolha, colocaremos algo próprio. Um acento, algo de *si*. É por isto que, se quiséssemos considerar uma gênese (história da origem), ela teria que ser considerada *a posteriori*: do presente para o passado. Além disso, haveria que se considerar seus apagamentos também como registros.

Para Molder, Goethe percebeu o louvor do trabalho de Howard ao imaginar tudo aquilo que não se pode imaginar através da sua compilação sobre as nuvens. Tentar “representar” o enigma é uma forma de se haver com o impossível. Para Lopes (2017, p.3) as artes nos ajudariam a pensar o indefinível se nos fizermos em companhia para pensar *com* elas. O pensamento não seria uma arte se entendido como tradução das palavras *techné* ou *poiésis* remetendo aos gregos<sup>5</sup>. Mas, no uso moderno da palavra arte, ou artes, há uma

---

<sup>5</sup> A palavra “arte” vem do grego *techné*, que, por sua vez, vem de um verbo mais antigo, recorrente em Homero, *teucho*, cujo sentido é fabricar, produzir, passando igualmente aí a significar o acabado, completo, e, em seguida, o saber-fazer eficaz, a maneira, o método. Com Platão, os trabalhos que dependem de uma *techné* são *poiésis* e os seus produtos são criações. Ele apresenta, assim, no *Banquete*, a primeira definição de *poiésis*: causa que, qualquer que seja a coisa considerada, a faz passar do não-ser ao ser. Com Aristóteles (*Ética a Nicômaco*), a *techné*, arte, é: uma certa disposição acompanhada de regra verdadeira, capaz de produzir. Deixando fora do seu campo tudo que é, por necessidade, *techné*, *poiésis* significa o fazer humano, criador e contendo em si o seu próprio princípio; a *techné*, em geral, ou imita a *physis*, ou efetua o que ela está impossibilitada de realizar. É enquanto complementariedade com a natureza que a noção de *poiésis* abre caminho à busca das regras da arte e, em seguida, à separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre agir e pensar. É, também, como complementares que se irão distinguir dois níveis de capacidades: o de executar, começar e acabar um produto, e o de guiar a produção através de projectos e em estrita aliança com a capacidade de projetar e organizar a vida em comum. A experiência do fazer vai sendo substituída pela aplicação de regras que permitem começar e acabar um produto, aplicação ou execução acima da qual se coloca a capacidade de construir sistemas, ou seja, o poder de encerrar o mundo na construção que o simula.

indissociabilidade entre arte e pensamento que se apresentaria solidária de infinitos modos de considerar o indefinível.

Nesta tese, nosso intuito é manter-nos perto de um *pensar com*, já que nosso pensamento se lança ao impossível, ao inespecífico e suas produções contemporâneas. Está também calcada numa caminhada que se faz em limiares, não respeita fronteiras entre arte, escultura, literatura, psicanálise, ao contrário, busca “zonas de afetação de outros campos de conhecimento” (MOSCHEN; SIMONI, 2008, p.98). Nos aproximamos, assim, do que podemos compreender como a estética contemporânea: aquela que comporta, como lembra Jacques Rancière (citado por Garramuño, p. 9) “*la manifestación de um pensamento fuera de sí*” e que “*es la manifestacion de um pensamiento, todavia exterior, todavia oscuro para sí mismo, en un lenguaje cuya virtud poética está ligada a su no-transparencia*”.

O (des) fazer a forma nos mostra/exibe justamente este local do impossível de dizer. Através dos buracos, dos cortes e extrações na estrutura nos aproximamos às vias do *saber-fazer-com* este impossível através de um *pensar com* a arte e a literatura. Nesta tese, nosso encontro é tal qual o que nos *a-presenta* o artista mexicano: a entrada de um livro que vem desestabilizar uma forma. Porém, aqui a entrada do livro-impossível nos dá pistas sobre o trabalho com os restos, não através da adição, mas através da ausência, do apagamento e do buraco, que aqui optamos em chamar de uma *poética da extração*.

A forma dá corpo (Em forma, claro, 36. Sempre 36.)

As formas são fantasmações que suportam as leis dos desejos. Fantasia ou é isso ou não é. Sequer forma, sequer performa.

Fantasia revestida de desejo de unir corpos inibidos pelo copo que deveria ter sido tomado naquele dia.

Passou. Perdeu a forma.

Exagerou. Perdeu a forma.

Engordou. Perdeu a forma.

Enfeiou.

Ah, o tempo! Sempre ele, o tempo, lógico!

Putaquepariu esse relógio! (SALUM, 2017, p.55)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Poesia de Luciana K P Salum, em sua leitura *com* Jacques Roubaut, “Isto é uma aventura sentimental”.

the whole of / that year / a / day, / a / transcendental hour / a / moment / forever /. / the  
future lay open / (FOER, 2010, p.63)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Todo / aquele ano / um / dia / uma / hora transcendente / um / momento / para sempre ./ / o futuro permanece aberto / (tradução nossa).

## 2 A RUA DOS CROCODILOS: ENTRE EXCESSO E APAGAMENTO

Após discorrermos sobre a forma e o seu des-fazer, voltamos nosso olhar para a escrita e para o *brincar com o papel*, uma maneira aqui de pensar com o impossível que a *des-forma* coloca em jogo. Atentamos que, para este brincar, é preciso partir de um lugar que comporte também uma superfície, a fim de nos levar aos caminhos conceituais que pretendemos percorrer. Neste capítulo, então, apresentaremos a nossa *plate-forme* (*platus + forma*). A plataforma tem na etiologia do seu nome as palavras forma e superfície, e é por isso, e principalmente por isso, que escolhemos esse lugar para ser nosso trampolim. A seguir, apresentamos obras e autores escolhidos para pensar a questão: forma – des-forma. A des-forma aqui não é a metamorfose que sugere uma dissolução da forma (morte), mas algo que incide na forma e opera ao lado da criação e da invenção, de um *fazer com*. Operação realizada pela *profanação* no papel: a utilização do jogo e do corte como maneiras de situar um novo uso e novas práticas do pensar. Aqui algumas palavras-chave se amarram: pensar, brincar, jogar, papel, forma, des-forma.

### 2.1 A plata-forma

O salto. A escrita começa hesitante. Não há lugar mais incerto que o começar de uma tese. Mas é preciso partir de algum lugar, e partir quer dizer arriscar-se. Aqui, munida de apenas uma certeza, a de que é preciso iniciar, dar a partida, entrar em movimento. Comparo este momento de escrita à prática do salto ornamental, oriunda de um movimento do ser humano: o ato de saltar. Exige treino e disciplina do atleta, mas, mesmo com toda a prática, não diminui aquela sensação do que poderíamos nomear como um desprendimento para o ar, sensação que acompanha o saltador no instante que antecede o salto para o mergulho na água. O que comparo ao início de uma escrita de uma tese é este tempo anterior ao salto ornamental, em que o sujeito se vê só, hesitante, entre a plataforma, o ar e a água. O desprendimento para o ar é a soltura dos pés do plano fixo da tábua da plataforma e o lançar-se ao ar, desenvolver as mais difíceis manobras na gravidade do próprio corpo contra o ar e, então, como uma flecha, atingir a água. O momento que antecede o salto, do atleta, e, do pesquisador, é o mais importante do percurso entre o sólido (plataforma) e o líquido (água).

A plataforma não será aqui apenas a ilustração que situa o início da escrita de uma tese. Servirá, também, como a metáfora para um caminho teórico a ser percorrido na escrita

desta tese. A palavra plataforma é um significante que agrega inúmeras definições. Atualmente, desempenha papel fundamental na pesquisa e ensino através do conceito de plataforma digital no Brasil<sup>8</sup>. Se pensamos em salto, pensamos em partida, impulso, e eles têm que ter alguma origem, partir de algum lugar, *estar em relação a*<sup>9</sup>. Escolhemos como lugar de nosso salto a plataforma, uma palavra que tem na sua essência a palavra forma e a palavra superfície. Avisamos, porém, aos distraídos, que nosso salto não cumpre as regras de uma lógica formal de causa e efeito e de gravidade. Nosso salto também cai ao contrário e é anti-gravitacional. A nossa plataforma é superfície de partida ou de chegada de algo – sugere sempre um encontro com um outro/Outro<sup>10</sup>. A palavra plataforma vem do francês *plate-forme*, que significa *apoio horizontal amplo*, e que, por sua vez, vem do latim vulgar *plattus* e do grego *platus*, que significa *achatado e largo, de superfície com pouco relevo*, adicionado à palavra forma, que vem do latim *forma* e significa *aspecto, aparência, molde*, etc, como situamos anteriormente.

A plata-forma (ou *plate-forme*) deste trabalho é a obra do escritor polonês Bruno Schulz (1892-1941). Ela tem aqui função de superfície, canvas (tela), e também de forma. Ou seja, ao mesmo tempo que propicia uma partida, um encontro, também tem um molde (forma) que pode ser alterado. Pois, se temos uma forma como ponto de partida, podemos ter na chegada uma des-forma. E, se temos também como partida uma superfície, é porque podemos aplicar-lhe um ato que desfaça a sua estrutura. Quando falamos que a plata-forma é origem e encontro é porque queremos dizer que seria impossível pular de lugar nenhum, é preciso estar *em relação a*. Para saltar temos que ter saltado de um lugar, de uma superfície, de um trampolim. O encontro com o canvas, a tela, a superfície, surge através do ato de um corte, subtração e extração, e poderá nos apontar, quiçá, os caminhos para os contornos de uma noção des-forma. Pois, o que surge desse ato aponta o lugar de um vazio, de uma ausência, de um apagamento -

---

<sup>8</sup> Plataforma Lattes, Plataforma Brasil, Plataforma Curupira.

<sup>9</sup> Grifo meu para realçar a definição que Lacan faz acerca do significante: “Um significante é radicalmente um corte em relação à uma superfície” (LACAN, 1961-62/2005, p.325).

<sup>10</sup>“O conceito de Outro, grafado propositalmente por Lacan com letra maiúscula, refere-se a uma figura de alteridade que se diferencia do (pequeno) outro, este compreendido como o semelhante, o outro da relação especular. O Outro, cuja trama discursiva envolve o inconsciente, pode ser pensado como um lugar, eminentemente simbólico, de onde a palavra opera suas marcas no sujeito. Esta instância simbólica, que permite o pacto da fala e o laço social, pode ser aproximada à cultura, aos elementos circundantes de um campo social, e se funda como referência ao sujeito em sua posição de pulsação constante entre assujeitamento *versus* domínio da linguagem” (FROLICH; MOSCHEN, 2017, p. 4-5).

e sua relação ao impossível. Estar em relação a uma plataforma é estar em relação a um Outro/outro.

O trabalho a seguir tem como amparo um projeto único, que une literatura, arte, escultura, design, arquitetura, para formular uma pergunta ao campo da psicanálise. E espero, assim, que esta plataforma e *plate-forme* seja um lugar de apoio firme, mas também de impulso forte e preciso para as piruetas mais arriscadas, e que esse salto, por fim, quando se complete em queda, possa seguir em mergulho silencioso nas profundas e não cristalinas águas da produção de uma escrita de tese.

## 2.2 A Rua dos Crocodilos

Começamos na plataforma. A nossa *plate-forme* é a compilação de contos chamada *A Rua dos Crocodilos*, uma reunião de quinze histórias curtas que foram publicadas pela primeira vez em polonês sob o título de *Sklepy Cynamonowe (Lojas de Canela)* em 1934, tendo sido traduzido para o inglês apenas em 1977, sob o título *The Street of Crocodiles (A Rua dos Crocodilos)*<sup>11</sup>.

Os contos foram escritos provavelmente em torno de 1932, por meio de cartas que Bruno Schulz escrevia para uma amiga poeta, que vivia em Lvov<sup>12</sup>. “Suas cartas se metamorfosearam, transformando-se em fragmentos de uma prosa poética deslumbrante” (FICOWSKI, 1963, p.15). Os contos, ou a compilação de todas as histórias, narram, aos olhos do personagem principal, menino, o encontro de um pai com a loucura: à medida que os contos avançam e o tempo passa, o pai vai cada vez mais perdendo a razão.

As histórias se entrelaçam pela figura de um mesmo narrador, o menino e depois adolescente Józef, e têm como cenário uma cidade provinciana que vivencia o avanço do capitalismo e os últimos tempos do império austro-húngaro. Num estilo que se aproxima da poesia, as palavras aqui não estão a serviço da mimese; antes, parecem forjar uma realidade própria (Orelha de *Ficção completa – Bruno Schulz*, 2012).

O fato de todos os contos terem o mesmo narrador, o menino Józef, faz com que *The Street of Crocodiles* possa ser considerado um romance; e também pelos contos manterem a

<sup>11</sup> Os quinze contos que compõem *A Rua dos Crocodilos* ou *Lojas de canela* são: “Agosto”, “A visitação”, “Os pássaros”, “Tratado de manequins ou o Segundo Gênese”, “Tratado de manequins - Continuação”, “Tratado de manequins – Final”, “Nemrod”, “Pã”, “O sr. Karol”, “Lojas de canela”, “A Rua dos Crocodilos”, “As baratas”, “A tempestade”, e “A noite da Grande Estação”.

<sup>12</sup> “Todos os indícios sugerem que os textos que compõem *A Rua dos Crocodilos* vieram à luz em cartas à poetisa Debora Vogel” (COETZEE, 2011, p. 67).

mesma linha temática: a doença do pai, o cotidiano familiar, as descobertas juvenis e uma aguçada e sensível percepção da realidade em tom altamente descritivo ao olhar de uma criança. A preocupação com a forma era evidente em Schulz. Witold Gombrowicz (apud SCHULZ, 1961/2012, p. 391), refere-se à Schulz como atento a uma *perdição da forma*.

Os contos, ou capítulos do romance, são fortemente marcados pelo seu caráter descritivo, pois tanto sentimentos quanto ambientes são descritos de modo que cada palavra parece ter sido pensada e minuciosamente escolhida para ocupar aquele espaço naquele contexto (PINTO, 2015, p. 163).

Escolher Schulz como *plate-forme* é fazer uma escolha por um ponto de partida que se justifica pela riqueza vocabular e por todo o arranjo e composição de palavras. A troca do conto que daria nome ao romance também não é ao acaso. O título passa de *Lojas de Canela* para *A Rua dos Crocodilos*, esta é uma mudança importante.

The title in Polish is *Sklepy Cynamonowe* (Cinnamon Shops), referring to the story right before "The Street of Crocodiles" in Schulz's collection. While the cinnamon shops have the aura of an old and bygone world in the town of Drohobycz, shops full of rustic smells and flavors, the street of crocodiles emerges as a tasteless location after commercialization has set in. (WURTH, 2011, p.3)<sup>13</sup>.

Se “Lojas de canela” narra uma viagem em tom de nostalgia e bons aromas pelas ruas de Drohobicz, em “A rua dos crocodilos”, a rua é vulgar, mesquinha, poluída, e a comercialização é barata. É como se a cor passasse de colorida a tons de cinza. “O ar exalava uma primavera secreta, uma brancura inexprimível de neve e violetas. Entramos numa área de colinas. A linha dos outeiros hirsutos com as vergas nuas de árvores levantava-se ao céu como um suspiro de deleite” (SCHULZ, 1934/2012, p. 81).

A seguir, percorreremos aquilo que de sua escrita e de sua vida nos tocou e fez com que muitas perguntas ecoassem no encontro entre a escritura de Schulz e a nova escrita que ela produz. “A rua dos crocodilos” é um conto mitológico e começa da seguinte maneira, tentando formar uma imagem de um lugar, e nos dando alguns contornos de um mapa:

Meu pai guardava, na gaveta mais baixa de sua profunda escrivaninha, um velho e belo mapa da nossa cidade. Era um volume inteiro de folhas de pergaminho dobradas ao meio, que antes ligadas por pedaços de pano formavam um enorme mapa de parede, uma vista aérea panorâmica. Pendurado na parede, ocupava quase todo o espaço do quarto e abria uma vista imensa para todo o vale do rio Tsymienica, que serpeava ondulando feito uma faixa de ouro pálido por toda a região de lagos, pântanos e açudes, amplamente derramados, pelos morros dobrados que se estendiam ao sul, em serras cada

<sup>13</sup> O título em polonês *Sklepy Cynamonowe* ou *Lojas de Canela* se refere a uma história, que, na compilação de histórias, vem antes de “A Rua dos Crocodilos”. Enquanto que em “Lojas de Canela” a aura é de um mundo antigo cheio de cheiros e sabores agradáveis, na cidade de Drohobicz, em “A Rua dos Crocodilos” o que emerge é uma localização sem gosto na qual uma zona de comércio se formou. (tradução nossa).

vez mais numerosas, num xadrez de outeiros arredondados, que diminuían e empalideciam à medida que adentravam a névoa loura e enfumaçada do horizonte. Dessa lonjura murcha da periferia a florava a cidade, crescendo para a frente, primeiro em conjuntos ainda indistintos, em blocos compactos e complexos de casas cortados pelos profundos barrancos das ruas, para em seguida sobressair-se em casas singulares, desenhadas com a nitidez de paisagens vistas através de uma luneta. Nesses planos mais próximos o artista conseguiu mostrar toda a confusa e diversificada algazarra das ruas e dos becos, toda a nitidez das cornijas, das arquitraves, das arquivoltas e das pilastras brilhando no ouro tardio e escuro da tarde nublada, que banhava todas as dobras e todas as portinholas na sépia profunda da sombra. Os blocos e prismas dessa sombra introduziam-se como favos de mel escuro nos desfiladeiros das ruas, alagavam, com sua massa suculenta, toda a metade de uma rua aqui, as brechas entre as casas ali, dramatizavam e orquestravam, com o romantismo lúgubre das sombras, essa multiforme polifonia arquitetônica (SCHULZ, 1934/2012, p.83).

A descrição transcorre em tom poético, estilo barroco, em uma linguagem corpulenta e abstrata. Conduz seu leitor pelas ruas de um mapa através dos olhos de Jozéf, que tem em torno de dez anos, acompanhado de seu pai Jacob. O conto “A rua dos Crocodilos” nos aproxima deste lugar, que no mapa da cidade apresenta-se em branco (como as regiões polares): a rua dos Crocodilos é uma região ausente no mapa. Há, neste conto, um enigma: a região onde fica esta rua não possui representação no mapa, mas, ao mesmo tempo, é descrita como um lugar que comporta tudo que é em excesso. As pessoas, o tráfego, o comércio, tudo carrega um traço do excessivo. O conto assume uma crítica frente ao modernismo nascente, e à nova forma de comércio que surgia na cidade. Nossa leitura de “A rua dos Crocodilos” é guiada por duas sensações: uma delas fala de um movimento que nos empurra, tal qual a força que age em um ímã, uma força de imantação a uma região de excessos e apagamentos, o que acaba por produzir em nós uma sensação de estranhamento e familiaridade ao nos aproximar de um *silêncio excessivo*. Outra nos toca naquilo que nos remete a uma relação com os desvios nos mapas: um caminhar errante sempre dará contornos a uma experiência singular, algo fora da representação cartográfica.

### 2.2.1 O silêncio: entre o excesso e o apagamento

A primeira sensação que temos ao nos depararmos com o conto “A Rua dos Crocodilos” é a de estarmos em uma caminhada que nos guia ao silêncio, porém, um *silêncio grávido de sons*, como nos sugere o músico e inventor da poética do silêncio, John Cage (1912-1992). Um excesso que aparece quando a ausência se faz presente. A cada linha somos tomados por este paradoxo: há uma ausência que se faz pelo excesso. Quanto mais nos aproximamos da



rua, mais nos aproximamos deste silêncio no mapa. Imagino um ruído ensurdecedor que vem dessa rua, e, em seguida, ao nos aproximarmos da vizinhança da rua, somos tomados por um silêncio, um silêncio preche de sons. Excessivo.

A locomoção é feita pelos bondes, o maior triunfo da ambição dos vereadores, empurrados por carregadores municipais, porém a coisa mais estranha é a comunicação ferroviária da rua dos Crocodilos. “A multidão aguarda um trem no final do dia, trem que não se sabe se passa, e as pessoas ficam em dois pontos diferentes, sem concordar com o local de parada” (SCHULZ,1934/2012, p.89). Aqui percebemos a total desordem do local que Schulz tenta imprimir em sua descrição. As pessoas que esperam sem nenhuma ordem ou sentido são descritas como silenciosas, aguardam de perfil como uma fileira de máscaras pardas de papel, assim como os bondes que também parecem feitos de papel. Tudo neste local se imprime como falso e frágil. Agiotagem, suborno, negociações nervosas e funcionários corruptos imperam na rua. O trem parte pela estrada de ferro acompanhado por uma multidão lenta e desiludida que finalmente dissipa-se.

Na história da cartografia, o silêncio no mapa é mais do que uma simples ausência de alguma coisa. Os silêncios podem revelar tanto quanto escondem, os silêncios podem tomar por vezes a parte determinante da mensagem cartográfica. Assim, exatamente como na comunicação verbal, o silêncio é mais do que o mero correlato do que foi ouvido, e, no caso do mapa, o silêncio não é o oposto do que foi mostrado. O silêncio não se reduz ao campo do fenômeno acústico-sonoro, “o silêncio não é acústico. O silêncio é uma mudança da mente. Eu pensei, honesta e ingenuamente, que existia de fato um silêncio”, confessa Cage (1959, p.135), após sua experiência na câmara anecóica na Universidade de Harvard. “Por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido de sons”. A *multidão silenciosa* de Schulz nos lembra o tempo todo da relação entre ausência e excesso presente nos silêncios. O silêncio que se faz por excesso de sons, ou de sentidos, o que cabe dentro de um silêncio.

what a **J**oy

to h**A**ve

the**M**

on th**E**

Same stage same time even though the

sub**J**ect

Of the  
 plaY is the  
 Curtain that  
 sEparates them!

Cage explora a manifestação do silêncio nesta poesia mesoística. “É uma alegria termos todos no palco, mesmo que o assunto da peça seja a cortina que os separa” (CAGE, 1959, p. 135, tradução nossa). Quem aparece neste “palco” é James Joyce, experimentalista da linguagem. A poesia é uma brincadeira com o silêncio ou apagamento que fazemos ao escolher lermos na vertical ou na horizontal. Se lemos na vertical, perdemos o contido na horizontal e vice-versa. A poesia é uma brincadeira entre o que consta e o que não-consta: há apenas uma indicação, como a cortina de um teatro que separa atores do público: sabemos que os atores estão lá, mesmo que em determinados momentos as cortinas estejam fechadas.

Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio noturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolveram-se logo formas modernas e lúcidas de comercialização. O pseudoamericanismo, enxertado no velho solo carunchoso da urbe, desabrochou ali numa exuberante mas vazia e descorada vegetação de ordinária e grosseira vaidade. Viam-se ali prédios baratos, mal construídos, com fachadas que eram caricaturas de si mesmas, prédios cobertos de um estuque monstruoso de gesso gretado. Casas de subúrbio velhas e tortas receberam pórticos feitos às pressas, que só vistos de perto poderiam ser desmascarados como imitações pobres das instalações metropolitanas (SCHULZ, 1934/2012, p. 84).

Existe um exagero na caricatura. Quando dizemos que algo é caricatural, salientamos o exagero de um traço, uma marca aumentada. Schulz faz uma forte crítica a tudo aquilo que é barato, fácil, imitado, e também caricatural, exagerado, excessivo. A referência ao gesso também caminha ao lado de uma definição daquilo que não tem substância, apenas serve para imitar outra estrutura. Pai e filho seguem sua caminhada pelas lojas de alfaiataria e seu contato com os vendedores e vendedoras é narrado da mesma forma que o local, como se a eles se misturassem, personagens que são descritos como a rua, destituídos de qualquer valor. “A multidão de transeuntes monótonos trafega por entre quadrados escuros e sujos, cheios de produtos baratos, grandes manequins de cera e bonecas de salão de cabeleireiros” (SCHULZ, 1934/2012, p.90). “A Rua dos Crocodilos” exala odores de devassidão e corrupção, que, mesmo assim, orgulha os moradores da cidade que não precisam se privar de nada, pois podem também usufruir da devassidão da cidade grande.

Eles afirmam que cada mulher desse bairro é uma cocote. E, de fato, basta observar uma delas para encontrar imediatamente esse olhar persistente, pegajoso e titilante, que nos congela com aquela deleitosa certeza. Até as meninas de escola têm o laço de cabelo atado de modo característico, movem

seus pés esguios de maneira singular, e seu olhar tem essa mancha impura, em que a futura depravação já está pré-formada.

A corrupção do mundo feminino da rua dos Crocodilos é bastante mediana, abafada por grossas camadas de preconceitos morais e de uma mediocridade banal. Nessa cidade de material humano barato, falta também exuberância de instinto, faltam paixões obscuras e extraordinárias (SCHULZ, 1934/2012, p.91).

Ninguém impede a saída da Rua dos Crocodilos, a via larga de edifícios modernos e mal-acabados que se estende até a estação ferroviária. O dia, bem como o bairro, está cinzento, também monocromático, como é comum nessa funesta região. “Tremem nessa epiderme a tensão da pose, a seriedade artificial da máscara, e o páthos irônico. Mas não temos a menor vontade de desmascarar tal espetáculo. Apesar do nosso conhecimento sublime, sentimo-nos envolvidos na magia barata do bairro” (SCHULZ, 1934/2012, p.88).

Observamos em “A rua dos Crocodilos” uma relação entre desejo e estranho. Um lugar onde tudo pode e todo escárnio é possível e permitido, ao mesmo tempo em que, nefasto e sombrio, exerce tremendo fascínio sobre os transeuntes, como se sentissem um chamado de peregrinar por suas entranhas. Os transeuntes se misturam com a rua. É como se, ao sermos tomados por este silêncio da multidão (multidão silenciosa), perdêssemos o chão, e acabássemos por nos misturar com a rua. Sofremos uma despersonalização, quando o eu se mistura com o espaço ao sermos atravessados por este silêncio no mapa.

Tal sensação de estranho e familiar também está em relação aos manequins. N’*A rua dos crocodilos*, a compilação de contos, temos três histórias curtas dedicadas aos manequins: “Tratado de manequins ou o Segundo Gênese”, “Tratado de manequins - Continuação”, “Tratado de manequins – Final”. Interessante pensar o estranhamento que causava essa forma de *imitação barata* do humano no início do século XIX. Talvez a forte crítica de Schulz em relação a tudo que é imitação e falso deva-se justamente a seu estranhamento e desconforto em relação a essa réplica humana. Hoje tão comum em qualquer caminhada em um centro comercial, já não causa mais desconforto; no entanto, quando surgiu, pode ter sido causa de assombro tamanha familiaridade ao corpo humano, pois no retorno deste estrangeiro/familiar o movimento de retorno é por si só disruptivo<sup>14</sup>. Freud também irá falar sobre esta familiaridade

---

<sup>14</sup> O movimento de retorno é disruptivo porque aponta uma separação entre as realidades internas e externas, entre o eu e o outro, analisadas por Freud através do fenômeno do duplo. O fenômeno do duplo refere-se a um momento do narcisismo primário no qual o ego não se distingue ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. Por isso que a imagem do duplo, ao mesmo tempo que aterroriza e persegue, também fascina e imanta o sujeito.

estranha dos bonecos vivos de cera, os *autômatos engenhosamente construídos*, como no conto de E. T. A. Hoffmann no qual baseia-se para situar a sensação acerca do estranho/familiar<sup>15</sup>.

Freud, no ensaio “*Das unheimlich*” (1919), questiona acerca dos limites do eu: o estranho é aquilo que, hora recalcado, retorna como familiar. É o *unheimlich*, que seria o estranho, assustador, ao mesmo tempo em que é *heimlich*, familiar, porém recalcado. E esse familiar teria um poder de imantação, atração, ou seja, de nos capturar para um lugar que causa uma ruptura em nosso eu e uma sensação de estranhamento. Nesse texto, Freud também faz referência a uma rua, possivelmente uma rua de prostituição, uma rua da qual ele tenta sair, mas cai novamente nela, num movimento contínuo de afastamento e aproximação. A rua exerce uma força sobre seus passantes. Sobre essa sensação, Freud se põe a escrever. Tem-se uma tentativa, assim como no texto de Schulz, de escrever com o excesso, de se haver com aquilo que *não cessa de não se escrever*. Freud e Schulz, contemporâneos, estão às voltas com esta questão: como representar o irrepresentável? “A rua dos Crocodilos”, sabe-se que ela está lá, mesmo ocupando um lugar que não existe; o conto é uma tentativa de circunscrever esse apagamento, este silêncio no mapa.

Ao final do conto de Schulz, começam a surgir rumores envolvendo um possível segredo referente à rua dos Crocodilos. “Mas será que devemos revelar o último segredo desse bairro, o segredo da rua dos Crocodilos cuidadosamente guardado?” (SCHULZ, 1934/2012, p.90). Qual seria esse segredo guardado? Poderíamos já imaginar que esse segredo não seria revelado, pois tudo na rua dos Crocodilos se faz em desvelamento, como se a linguagem não conseguisse acessá-la. O lugar é cuidadosamente mantido, exerce fascínio e tem caráter imitativo e ilusório.

Nossa língua não possui termos que dosem o grau de realidade que definam sua densidade. [...] a fatalidade desse bairro é que nele nada se realiza, nada chega a seu *definitivum*, todos os movimentos iniciados ficam suspensos no ar, todos os gestos se esgotam antes do tempo e não podem ultrapassar certo ponto morto. [...] Ultrapassando certo ponto de tensão, a enchente para e recua, a atmosfera se apaga, e desflorece, as possibilidades murcham e se desmancham no nada, e as papoulas da excitação, pardas e alucinadas dissipam-se em cinzas (SCHULZ, 1934/2012, p.91).

Esse é o lugar dos desejos vazios, pois antecipados e despertados precocemente, onde nada de fato permanece ou se solidifica. Tudo são possibilidades e proximidades de consumação, porém, da mesma forma, é esse o lugar onde tudo termina. Nas palavras de Schulz,

---

<sup>15</sup> Na literatura, o estranho refere-se a uma *experiência do estranho* causada no leitor ao criar-se uma personagem - como no conto de E.T.A. Hoffmann, a boneca Olímpia - que o leitor não sabe se é um humano ou um autômato, prendendo assim a sua atenção sem resolver a questão.

“nunca a encontraremos de novo [...] vamos errar entre os letreiros e nos enganar mil vezes [...] vamos nos enredar em mal-entendidos, até que toda a nossa febre e excitação se evaporem num esforço vão, numa correria inútil” (SCHULZ, 1934/2012, p.91). O segredo da Rua dos Crocodilos é a sua própria dificuldade de definição. Um espaço de concessão ao novo, moderno e também à corrupção dos desejos. Uma imitação barata de papel, “como uma fotomontagem de recortes de jornais deteriorados do ano passado” (SCHULZ, 1934/2012, p.92).

O segredo da Rua dos Crocodilos não é revelado (ou é?), o narrador apenas nos adverte:

[...] colocamos várias vezes certos sinais de aviso, manifestamos discretamente nossas objeções. O leitor cuidadoso não será então surpreendido com o desfecho desta questão. Falamos do caráter ilusório e imitativo deste bairro, porém tais palavras têm um significado definitivo e determinado demais para resumir o caráter incompleto e indeciso desta realidade (SCHULZ, 1934/2012, p.90).

O que o narrador nos adverte é que não há palavras que dosem o grau de realidade deste lugar, não há como terminar o que jamais começou, não há como definir o que é indefinível, nem representar o que é irrepresentável. O *leitor cuidadoso*, é assim, aquele que se aproxima do texto como alguém que cava e se aproxima do inconsciente. Na Rua dos Crocodilos, ao mesmo tempo em que nos aproximamos de um lugar sem representação, um lugar de silêncio e ausência no mapa, somos a ela atraídos por todo o seu excesso e por uma sensação de estranhamento. “Apesar do nosso conhecimento sublime, sentimo-nos envolvidos na magia barata do bairro” (SCHULZ, 1934/2012, p.88).

Ao deparar-me com “A Rua dos Crocodilos” também fui tomada pela sensação de estar perdida em um lugar com um mapa em branco nas mãos. Habitados que estamos com nossos *Google maps*, imaginar um deslocamento através de uma imagem em uma folha de papel já soa, de tal maneira, insensato. E, ainda mais, o que faríamos com um mapa que contivesse no lugar que gostaríamos de chegar um espaço em branco, apagado? “As proximidades da rua dos Crocodilos, no mapa, estavam assinaladas em branco, assim como nos mapas costumam estar demarcadas as regiões polares, os países desconhecidos ou incertos” (SCHULZ, 1934/2012, p.84). E ainda, como se não bastasse não chegarmos, para o lugar de onde saímos não conseguimos mais voltar. “Vamos nos arrepender sempre de termos saído por um momento, naquela hora, da confecção de má fama. Nunca a encontraremos de novo. Vamos errar entre os letreiros e nos enganar mil vezes” (SCHULZ, 1934/2012, p.91). O conto de

Schulz é sobre um caminhar-errante, atento aos desvios<sup>16</sup>. O caminhar é em um local de trânsito incerto, de bondes, trens e pessoas suspeitas. O trajeto por esse bairro é errante. “Nesse bairro de aparências e gestos vazios não se costuma dar muita importância ao destino da viagem, e os passageiros se deixam levar pelos veículos com a leviandade característica de tudo que há nesse lugar” (SCHULZ, 1934/2012, p.89).

O pequeno narrador observa e relata este *lugar de caráter ilusório e imitativo*. O conto é uma aproximação com mapas de caminhos incertos e com aquilo que não se encontra, muito pelo contrário, se perde. O lugar que se procura, e que não se encontra, mas se aproxima, não é um lugar comum, é um lugar dos exageros de afetos, de ruas e becos, de casas de arquiteturas singulares. A região próxima à rua dos Crocodilos tem uma configuração diferente do restante do mapa: “apenas algumas ruas foram desenhadas, com traços pretos e nomes em letra comum, não ornamentada, diferente do nobre tipo romano das outras inscrições” (SCHULZ, 1934/2012, p. 84). A cartografia demarca um lugar que não merece uma letra ornamentada, mas sim uma letra comum. Um local obscuro, obtuso, mas de grande fascínio. “Provavelmente o tipógrafo recusava-se a reconhecer esse bairro como parte do conjunto urbanístico e exprimia sua objeção dessa forma singular e estigmatizante” (SCHULZ, 1934/2012, p.84). Schulz nos informa que para entender tal objeção precisamos voltar a atenção para o caráter ambíguo e duvidoso de um bairro tão divergente do resto da cidade. Uma área comercial com caráter utilitário acentuado, sinal dos tempos, sinal de uma economia gananciosa, que origina um *bairro parasita*. Enquanto na cidade velha permanecia o comércio noturno, clandestino e o cerimonial solene, no novo bairro desenvolviam-se as formas modernas e lúcidas de comercialização. O conto vai, assim, narrando a resistência do povoado dessa pequena cidade às novas formas de comercialização de um “pseudoamericanismo, enxertado no velho solo carunchoso da urbe [...] viam-se ali prédios baratos, mal-construídos, com fachadas que eram caricaturas de si mesmas” (SCHULZ, 1934/2012, p.84). E segue a descrição com forte crítica à modernização:

Os moradores nascidos na cidade mantinham-se longe daquele sítio habitado por marginais, pela plebe, por criaturas sem caráter e sem densidade, pela verdadeira mediocridade moral, uma espécie grosseira de ser humano que prolifera em meios efêmeros como aquele. Aqueles que, porventura, se aventurassem pelas ruas do bairro degradado, estavam sujeitos a misturarem-se e perderem-se na tentação voluntária, tudo era convidativo à imprudência, suspeito de desordem e caos (SCHULZ, 1934/2012, p.85).

As pessoas desertoras ou desavisadas da velha ordem do bairro velho eram aquelas que se perdiam nas ruas sujas dos Crocodilos. O bairro é monocromático como em uma

---

<sup>16</sup> Também poderíamos aqui salientar uma “poética do caminhar” ou o caminhar como um ato estético.

fotografia cinzenta, o autor compara o passeio por suas ruas ao folhear de um prospecto e suas enjoativas páginas de classificados, “entre os quais aninharam-se, feito parasitas, os anúncios suspeitos, os apontamentos irritantes, as ilustrações duvidosas” (SCHULZ, 1934/2012, p.91). Ao lermos o conto, somos quase que tomados por esta sensação de náusea e enjoo, como se algo estivesse em excesso no nosso corpo e precisasse ser expurgado. A maneira como a rua dos Crocodilos é descrita, um lugar em que tudo “desflorece, as possibilidades murcham e se desmancham no nada, e as papoulas de excitação, pardas e alucinadas, dissipam-se em cinzas” (SCHULZ, 1934/2012, p.91), remete a um sentimento que o narrador tem com os efeitos da passagem do tempo na crescente modernização das cidades no início do século XX. Efeitos que, aos olhos do narrador, são nocivos. O tempo age, aos olhos do narrador como uma espécie de inimigo; a crescente modernização na Rua dos Crocodilos não vem tornar a cidade melhor, muito pelo contrário. Nas treze histórias de Schulz, a única que faz referência a um mapa é “A Rua dos Crocodilos”. O mapa desta rua ocupa, aos olhos deste menino, um imenso local na parede de uma casa. Desenhado em folhas de pergaminho, nos remete à busca por um passado: como se Schulz, ao escrever sobre o mapa, indicasse que jaz no coração do representável sempre algo de irrepresentável. Neste momento podemos observar uma relação entre o mapa e a memória, questão tão trabalhada por Walter Benjamin.

Para Walter Benjamin, apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. A memória afetiva consiste justamente em tentar flagrar na chapa da memória os raros retratos em cujo centro estamos nós mesmos. “Nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade”, nos aponta Walter Benjamin (apud BOLLE). Em *Infância em Berlim em 1900* (1932-34/1994b), a imagem da metrópole Berlim deixou de ser exterior, como na série radiofônica, para ser interiorizada pelo autor como imagem mnemônica. “Apoderar-se da imagem de sua cidade significa flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro” (BOLLE, 1994, p.318). Reconhecemos uma imagem pela memória, e é através dela e de evocações de experiências anteriores que nos permitimos identificar ou reconhecer uma imagem ou um objeto. Perceber um objeto é nada mais que antes poder reconhecê-lo. No pensamento benjaminiano, a cartografia estava sempre presente como uma forma de organizar graficamente o próprio espaço da vida – bios – na forma de um mapa. “Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade” (BENJAMIN, 1932/1994, p. 105). O que foi por nós esquecido, como sugere

Benjamin, jaz em nós no mais profundo. “O esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva” (BENJAMIN, 1932/1994, p. 105).

O período de elaboração da *Infância em Berlim em 1900* coincide com os últimos momentos da República de Weimar e a instalação da ditadura na Alemanha. Benjamin se vê obrigado ao exílio e, nestas circunstâncias, fixa um retrato de sua cidade natal. A emoção subjacente é a de uma despedida. Parece que ele não viu perspectivas de uma volta, e mesmo que voltasse, a cidade não seria mais a mesma. Nessa situação, o livro foi uma tentativa de preservar, por meio de registro escrito, a memória da cidade, antes que fosse destruída. No caso de Schulz, ele escreveu antes de ir para o campo de concentração, mas também podemos pensar que era um momento histórico que já anunciava algo de uma grande catástrofe que estava por acontecer. Em um mapa temos um passado enraizado, seus monumentos e ruas refletem sua memória. A percepção, a sensibilidade e a formação das emoções mostram como Benjamin interpretava a memória. Conforme Bolle,

Diferentemente de Proust, o trabalho da memória em Baudelaire não é predominantemente ‘involuntário’ nem narrativo. Nele Benjamin encontrou uma forma alternativa que lhe serviu de modelo. Pois, qual é a *recherche* benjaminiana? Não é a busca da infância perdida, biograficamente falando – que está irrecuperavelmente perdida –, é a busca das sensações da infância (BOLLE, 1994, p. 328).

Existe uma relação, dessa forma, muito próxima entre uma percepção infantil e a representação de um lugar ausente no mapa de Schulz. É como se, quando tentássemos delimitar uma imagem de uma casa na infância, não conseguíssemos separar de lá nossas emoções e lembranças. Assim, Schulz também nos mostra que a construção da imagem de uma cidade guarda semelhanças com a construção da imagem de um indivíduo, as imagens da cidade produzem a memória da cidade.

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é um instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas, as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava. [...] E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável, porém, é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor quem só registra o inventário dos seus achados, e não a obscura felicidade do lugar do achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz (BENJAMIN, 1994, p.318).

Para se aproximar do próprio passado soterrado temos que proceder como o homem que cava, como diz Benjamin: *a busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz*. Buscar uma ausência, um silêncio, é viver um jogo da memória contra o esquecimento. Como aponta Ricouer (2000, p.572), o esquecimento é percebido primeiro e maciçamente como um



atentado contra a fiabilidade da memória. Uma espécie de golpe, uma debilidade. Nesse sentido, Ricouer nos mostra que

Precisamente pela função mediadora do relato, os abusos da memória se fazem abusos do esquecimento. Com efeito, antes do abuso há o uso, quer dizer, o caráter inelutavelmente seletivo do relato. Se não podemos nos recordar de tudo, tampouco podemos contar tudo. A ideia de relato exaustivo é uma ideia de uma performance impossível. O relato traz consigo por necessidade uma dimensão seletiva. Entramos em contato aqui com a estrita relação que existe entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. Como dizíamos então, foi possível a ideologização da memória graças aos recursos de variação que oferece o trabalho de configuração narrativa (RICOUER, 2000, p. 572).

O homem que cava para se aproximar de um passado soterrado busca os vestígios de uma história. Ao final, dá-se conta que o que encontra está no próprio movimento de escavar. O que se encontra, ao final, é sempre a própria busca, ou o escavar. Memória e esquecimento caminham juntos. Freud, desenvolvendo a proposta do recalque, lembra-nos que não somos apenas aquilo que lembramos, mas também aquilo que esquecemos. E, esse processo é uma construção, o que não pode ser lembrado deve ser construído. A memória é uma construção. Schulz nos lembra das palavras do poeta Wally Salomão: *escrever é vingar-se da perda*. Mas, para o escritor polaco, escrever não é apenas vingar-se da perda, é jogar com os vestígios da nossa história, da nossa memória, é um retornar a uma casa da infância e de lá podermos formular a pergunta se de lá alguma vez saímos.

### **2.3 Amadurecer infância adentro: Coetzee sobre Bruno Schulz**

*Quem disse que eu me mudei?  
Não importa que a tenham demolido:  
A gente continua morando na velha casa em que nasceu.*  
Mário Quintana

O ensaio de J.M. Coetzee (2011) sobre Bruno Schulz começa nos remetendo a uma imagem da infância do escritor:

Numa das suas memórias mais remotas da infância, o jovem Bruno Schulz está sentado no chão, cercado pela admiração de vários membros de sua família, enquanto rabisca um ‘desenho’ atrás do outro em velhas folhas de jornal. Entregue a seu arrebatamento criador, a criança ainda vive uma ‘era da genialidade’, ainda tem um acesso desprovido de censura ao domínio do mito. Ou pelo menos é isso que pensaria o homem em que essa criança se tornou; todo o seu esforço da maturidade seria no sentido de recuperar o contato com esses seus poderes iniciais, e amadurecer infância adentro (COETZEE, 2011, p. 66).

Coetzee nos lembra de uma característica muito singular da escrita de Schulz, sua relação com uma percepção tenra da infância, quando, ainda *no arrebatamento criador* de uma criança *desprovida de censura* inicia seus caminhos pelo *domínio do mito*, que talvez tenha sido o que seguiu perseguindo ao longo de toda a sua vida, num *amadurecer infância adentro*. Momento que a criança apenas se entrega quieta a observar seu entorno, aquele espaço da convivência familiar, que para a criança é todo o universo. Os contos de Schulz falam sobre a simplicidade de um cotidiano, porém, de forma extremamente rebuscada e fragmentada, talvez como o quebra-cabeças colorido através do qual uma criança enxerga o mundo.

Schulz foi o terceiro filho de uma família de judeus da classe mercantil. Mesmo havendo uma escola judaica em Drohobycz, o menino foi mandado para uma escola polonesa (*Gymnasiun* polonês) na qual se falava polonês e alemão; o ídiche, sua língua de origem, não se falava nas ruas. Após a morte de seu pai, teve que abandonar os estudos na escola de arquitetura que havia ingressado e ficou encarregado do sustento da família. Então aceitou o emprego de professor de artes em uma escola local. Schulz achava a vida escolar estupidificante e pediu às autoridades locais que lhe concedessem licença para dedicar-se às suas artes, suas súplicas não foram bem recebidas. Schulz escreveu milhares de cartas, mas apenas cerca de 156 sobreviveram. Com o desenrolar dos acontecimentos políticos na Europa no final da década de 1930, Schulz declinava para um estado de depressão, em que ficava com dificuldades para escrever. Após a publicação de *A Rua dos Crocodilos*, Schulz passou a ser reconhecido no meio literário e intelectual, mas, nem isso lhe trouxe alento. E nem mesmo uma viagem de três semanas a Paris, sua única investida substancial para além da terra em que nasceu, o deixou animado. “Partiu para a cidade que em retrospecto definiria como a mais exclusiva, autossuficiente e exibicionista cidade do mundo” (COETZEE, 2011, p. 68). Lá tentou fazer uma exposição de suas obras de arte, mas não obteve sucesso.

Bruno Schulz faz parte de um rol de escritores, dentre eles Italo Svevo, Robert Walser, Joseph Roth, Sándor Márai, Robert Musil e Walter Benjamin, que nasceram na Europa no final do século XIX e viveram na juventude, ou já no final da vida, o horror da Primeira Guerra Mundial, tendo alguns deles ainda atravessado a Segunda Guerra Mundial. Mesmo com diferentes origens nacionais e étnicas, o que os aproxima é o fato de que todos sentiram a necessidade de explorar, na ficção, a extinção do mundo em que tinham nascido; todos registraram as ondas de choque do novo mundo que emergia. Suas origens burguesas não os

isentaram das tributações do exílio<sup>17</sup>, da destituição, e às vezes da violência pessoal (ATTRIDGE, 2011, p.5). No caso de Schulz, o preço pago foi ainda mais alto, pois teve sua vida e obra exterminadas pelo nazismo. A única coisa pior que a morte é o esquecimento.

Schulz nasceu em Drohobycz, uma pequena cidade do antigo Império Austro-Húngaro província de Galícia, no ano de 1892 (que após a Primeira Guerra voltou a ser anexada à Polônia). Era escritor e professor de desenho em uma escola local. Quando os alemães cercaram Drohobycz em 1941, Schulz, com medo de perder sua obra, empacotou-a e a distribuiu para que amigos não-judeus a guardassem. De tudo, perdeu-se a maior parte. Felix Landau, um oficial da Gestapo responsável por Schulz, descobriu que ele era desenhista e pediu que desenhasse as paredes do quarto de brinquedos de seus filhos. Pelos desenhos Schulz era pago com rações de alimentos. A relação com este oficial oferecia à Schulz privilégios e uma proteção importante por ser um “judeu necessário”. Em novembro de 1942, Landau matou um “protegido” de outro oficial alemão, Karl Gunther, e teve como vingança a morte de Schulz por este oficial. Na esquina entre as ruas Czacki e Mickiewicz, Karl Gunther atirou na cabeça de Bruno Schulz: “você matou o meu judeu, agora matei o seu”, disse para Landau.

Em 1939, nos termos do acordo de partilha da Polônia entre nazistas e soviéticos, Drohobycz foi absorvida pela Ucrânia soviética. Sob o domínio dos soviéticos não havia oportunidades para Schulz como escritor (“Não precisamos de Prousts”, disseram-lhe sem rodeios). No entanto, encomendaram-lhe a produção de quadros de propaganda política. Ele continuou a ensinar até que, no verão de 1941, a Ucrânia foi invadida pelos alemães e todas as escolas foram fechadas. As execuções de judeus começaram de imediato, e em 1942 as deportações em massa (COETZEE, 2011, p. 69).

Por um tempo, Schulz conseguiu manter-se a salvo pela proteção de Landau. A faixa de “judeu necessário” no braço de Schulz o protegeu, em 1942 foi fuzilado e, em 1943 não restava mais nenhum judeu em Drohobycz. “Jamais estive na pequena cidade de Drohobycz e tampouco conheci pessoalmente Bruno Schulz. Mesmo assim, nos círculos de jovens poetas poloneses que eu frequentava no final da década de 1930, o nome dele ressoava com uma aura distinta e mágica”, comenta Czeslaw Milosz (1989/2012, p.9). Jerzy Ficowsky, biógrafo de Schulz, define-o como o último expoente notável da arte epistolar na Polônia. “Quando hoje penso nisso, reconheço nesse fenômeno de respeito inicial e instintivo a confirmação de uma regra: em geral, é certo sentimento pela estatura excepcional de um artista o que anuncia seu renome futuro”, aponta Milosz (1989/2012, p.9).

---

<sup>17</sup> Sobre a posição de exílio de Bruno Schulz discutiremos mais atentamente a seguir, pois nos ajuda a formular importantes considerações nesta tese acerca do Estilo.

Para a tradutora da obra de Schulz do polonês para o inglês, Celina Wieniewska, o mundo de Schulz era basicamente seu mundo privado, no qual ao centro estava seu pai, o “incorrigível improvisador”. O herói, que sozinho fez frente à guerra que assolou a cidade de Drohobycz, figura por vezes assemelhada à de um profeta bíblico nas histórias do autor, era, na verdade, um simples comerciante, que herdou um mercado, o qual administrou até o momento de seu adoecimento, quando teve de abandoná-lo aos cuidados da mulher. Schulz formava junto com seus amigos a tríade dos mais ousados experimentalistas poloneses: Stanislaw Ignacy Witkiewicz, que se suicidou em dezembro de 1939, Witold Grombrowicz, que sobreviveu na Argentina após a *shoah*, e Schulz, que foi morto em 1942 no campo nazista. A dificuldade de trabalhar com o legado de Schulz ressoa num palpito de Miłosz:

[...] a singularidade de Schulz se mostra na percepção de um caminho que só poderia ser trilhado por ele, e que, de fato, não foi percorrido por mais ninguém. Esta singularidade de Schulz faz com que nosso trabalho de lê-lo seja quase como perfilar o trabalho de análise de um sujeito no divã com seus sonhos, medos, angústias e amores (MIŁOSZ, 1989/2012, p.10).

Schulz fala de uma construção enigmática que captura e nos aproxima no que se refere aos descaminhos da linguagem e à aproximação com o inconsciente. A vida social e em família, a descoberta da criação artística, do amor e da morte - tudo é descrito de forma a criar quadros imagéticos, próximos ao sonho. O universo enigmático de Schulz é lido com muito interesse por autores de uma geração posterior à sua, como Phillip Roth e J.M. Coetzee. Sua literatura é considerada intraduzível: “a exuberância, a opulência de sua prosa barroca o distingue do ascético Kafka, e o leva à beira da intraduzibilidade” (MIŁOSZ, 2012, p.10). Apesar de judeu, Schulz sempre escreveu em polonês (morreu na Polônia como um judeu). Na opinião de Isaac Bashevis Singer (apud MIŁOSZ, 2012, p.9 ), os escritores poloneses de formação judaica agiam, por assim dizer, “ao arrepio de tal formação”, e por esse motivo a linguagem deles era literária demais, quando não de uma rigidez absoluta. Por ofício, Bruno Schulz era um professor de desenho, como escritor era um prosador “cuja preocupação com a linguagem ia muito além do normal” (MIŁOSZ, 1989/2012, p.10). Para Schulz, a filosofia “é na realidade uma filologia, uma profunda e criativa investigação da palavra” (MIŁOSZ, 1989/2012, p. 10) e a função da poesia (referindo-se com razão à própria obra) era restituir a perdida dimensão original e mítica das palavras, as quais comparou aos fragmentos do corpo de uma serpente lendária. A serpente foi cortada em pedaços e seus fragmentos buscam uns aos outros. Schulz, ainda nas palavras de Miłosz, era especialmente sensível ao mau gosto, ao falso brilho e à hipocrisia da população do século XX, então ascendente na Europa provinciana. Seu sentimento de decadência não é menor que o de Kafka:

Ele se reforça por sua observação da chamada modernidade em uma região em via de enriquecimento devido à recente descoberta de campos petrolíferos. Em seu relato ‘A rua dos crocodilos’ ressalta proeminentes as modernas práticas de compra e venda, as quais são contrapostas ao modo cerimonioso e ritualístico com que os negócios eram conduzidos na área mais antiga da cidadezinha. O que ele descreve é uma rua de fato existente, similar em muitos aspectos às vias comerciais dos Estados Unidos. Esse relato é um bom exemplo da busca pelo sentido empreendida por Schulz; isto é, da transformação de detalhes em elementos de um todo mítico (MILOSZ, 1981/2012, p.12).

Schulz, como num sonho, escreve sobre aquilo que mais lhe provoca fascínio, tudo o que é normalmente descartado como inferior, pela escória, pelo refugo, por coisas de segunda mão, tanto no sentido material como no de maneiras de se comportar.

Schulz perseguia uma realidade em estado de fermentação, mudança, fluidez, para ele, o sentido do mundo consistia no que chamava de ‘um monismo específico da substância na qual objetos particulares não passam de máscaras’. Tais máscaras aparecem por um instante e logo são repudiadas. Essa é a origem do humor e da ironia como ingredientes permanentes da narração, pois cada objeto e cada ação deixam transparecer, no momento em que se materializam, a própria instabilidade, o papel que temporariamente assumem (MILOSZ, 1989/ 2012, p.11).

William Shakespeare dizia que os homens são feitos daquela mesma matéria de que são feitos os sonhos e, não é à toa que Freud, em toda a sua obra, atribui ao sonho uma “via régia” para o inconsciente. O encontro com a obra de Schulz nos leva a um lugar do inconsciente, do sonho, do não-dito, daquilo que não está explícito, mas se busca. Podemos pensar que o sentimento de não pertencimento a um lugar próprio faz com que o buscar um lugar de *amadurecer infância adentro* seja uma forma de contornar a exclusão na qual sempre viveu. Ter no horizonte da escrita um lugar da infância talvez seja como reconciliar-se com a memória afetiva, tal qual nos propõe Walter Benjamin ao afirmar que *a busca, mesmo que em vão é tão importante quanto o achado feliz*.

No final da década de 1980 e ao final da União Soviética, chega até o acadêmico polonês Jerzy Ficowski a notícia de que uma pessoa anônima, que teria acesso aos arquivos da KGB, encontrara um dos pacotes com escritos de Schulz e se dispunha a entregar a ele por um determinado valor. A informação não era verdadeira, mas fez com que Ficowski partisse em busca do que restara da obra de Schulz. Entre esses restos estava um romance inacabado, *Messias*, de que temos notícia porque Schulz chegou a ler trechos para alguns amigos, e também pelas anotações que vinha escrevendo na época da sua morte (COETZEE, 2011, p. 69). Na Polônia, Ficowski era conhecido como poeta e estudioso da vida dos ciganos, mas ficou mundialmente famoso por sua obra acerca de Bruno Schulz.

Ficowski revirou incansavelmente toda a Polônia, a Ucrânia e outras partes do mundo, contra todos os obstáculos, burocráticos e materiais, à procura do que restava de Schulz. Sua tradutora, Theodosia Robertson, o define como um arqueólogo, o principal arqueólogo dos restos artísticos de Schulz. *Regions of the Great Heresy* [Regiões da grande heresia] é a tradução que Theodosia Robertson fez da terceira edição revista (1992) da biografia de Ficowski, a que ele próprio acrescentou dois capítulos — um sobre o romance perdido *Messias* e outro sobre o destino dos murais que Schulz pintou em Drohobycz no último ano da sua vida —, além de uma cronologia detalhada e uma seleção das cartas de Schulz que chegaram até nós (COETZEE, 2011, p. 70).

Schulz passou a ser conhecido quando *A rua dos Crocodilos* - foi traduzida para o inglês por Celina Wieniewska em 1963. Sobre essa tradução há muitas controvérsias:

No texto ‘A Second Autumn’ [Um segundo outono], por exemplo, Schulz decide dizer que a cidade onde vive Robinson Crusoe é Bolechow, uma cidade próxima a Drohobycz. Quaisquer que tenham sido os motivos de Schulz para não indicar sua própria cidade, cabe à sua tradutora respeitá-los. Mas Celina Wieniewska troca ‘Bolechow’ por ‘Drohobycz’. Terceiro, e mais sério de todos [dos problemas desta tradução]: há vários momentos em que Celina Wieniewska faz cortes na prosa de Schulz para torná-la menos prolixa ou adornada, ou universaliza alusões especificamente judaicas (COETZEE, 2011, p. 70).

Coetzee afirma, no entanto, em favor de Wieniewska, que sua tradução é uma prosa que tem riqueza e elegância e quem se dispor a retraduzir Schulz não poderá escapar de sua sombra. Hoje a obra de Schulz já foi traduzida para mais de 30 idiomas. Muito se produziu em cima da vida e obra de Bruno Schulz - talvez não muito no Brasil, pois sua obra só foi traduzida para o português em 2012. Muitos escritores, entre eles Phillip Roth, foram também responsáveis em apresentar ao resto do mundo o “gênio polonês”. Singer fez uma breve resenha, “*A Polish Franz Kafka*”, publicada no *New York Times* em 09 de julho de 1978, acerca da edição americana de *Sanatório*. J.M. Coetzee, em “Bruno Schulz”, publicado em seu livro de ensaios literários *Mecanismos internos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2011), descreve a trajetória biográfica e literária de Schulz e relativiza as frequentes comparações entre sua obra e de Kafka.

Escreveram ainda sobre Schulz, David Grossman (“A era genial – A lenda de Bruno Schulz” – *Revista Serrote*, n.5) que também fez de Schulz o personagem de seu romance *Ver: amor* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007) no qual recria para a vida do autor polonês um final bem menos trágico; o espanhol Enrique Vila-Matas, em “*Jamás me veo de frente: Bruno Schulz*”, no livro *Para acabar com los números redondos* (Madri: Pre-textos, 1997); e Cynthia Ozick, que compôs seu romance *The messiah of Stockholm* (Nova York: Vintage Books, 1988) em torno da figura de Schulz.

Nas artes audiovisuais também foi produzido material em cima de sua vida e obra: *Sanatório sob o signo de Clepsidra*, uma adaptação para o cinema pelo diretor polonês Wolciech Jerzy Has, em 1997, e que venceu o prêmio do júri do festival de Cannes daquele ano (*Sanatorium pod klepsydra/ The Hourglass Sanatorium*. Cor, 124 min. Zespół Filmowy “Silesia”, POL); e dois documentários do alemão Benjamin Geissler, que se dedicou a traçar um resgate da vida de Bruno Schulz. O primeiro chama-se *Finding Pictures*, sobre sua busca pelos desenhos feitos por Schulz nas paredes do oficial alemão que o “protegeu”. O segundo chama-se *Lost Pictures, Lost Memories*, documentário no qual Bruno Schulz não é mencionado, mas o diretor afirma tratar também sobre ele. Em *Finding Pictures*, Geissler contou com a ajuda de moradores locais para chegar até a casa de Landau. A busca pelos desenhos de Schulz é narrada da seguinte maneira por Jonathan Safran Foer:

It had been converted into apartments, but the structure was otherwise little changed. It was february. White snow blanketed eveything. Geissler opened the front door. The hallway’s walss were dark. He went from room to room, watching the house unfold through his câmera. All of the walls were overpainted with layers of light green. Geissler was able to find someone who had been in the house decades before and remembered the murals. This person led Geissler to what was once Landau’s child’s room and had since become a small pantry. The walls were white, but from a few inches away, one could see faint outlines, like shapes deep under ice. Geissler rubbed at one of the walls with the butt of his palm, and colors surfaced. He rubbed more, and forms were released. He rubbed more, like doing the rubbing of a grave, and could make out figures: faires and nymphs, mushrooms, animals and royalty (FOER, 2008, p. 8)<sup>18</sup>.

O que observamos nesse documentário nos aproxima da *recherche benjaminiana*. O documentário é a própria busca pelos vestígios de um passado soterrado. O momento do encontro com os desenhos cobertos por camadas de tintas na parede não é mais importante que a própria produção deste documentário. *A busca, mesmo que em vão é tão importante quanto o achado feliz*, nos lembra Benjamin. Após a descoberta destes murais, pairou uma dúvida sobre a qual nação deveriam pertencer:

Officials in Drohobych, Ukraine, Poland, Germany and Israel debated what to do with the murals – ‘owing’ the murals also meant owing some responsibility

---

<sup>18</sup> A antiga casa tinha se transformado em apartamentos, mas a estrutura pouco tinha mudado. Era fevereiro, a neve branca cobria tudo. Geissler abriu a porta da frente e na entrada as paredes eram pretas. Ele percorreu quarto por quarto com sua câmera, todas as paredes estavam repintadas de tinta verde claro. Geissler então encontrou uma pessoa que estivera naquela mesma casa duas décadas antes e que lembrava-se dos desenhos nas paredes. Esta pessoa guiou Geissler ao local que um dia foi o quarto de crianças de Landau e que hoje era um pequeno depósito de cozinha. As paredes eram brancas, mas com uma pequena olhada na sua profundidade podia-se ver alguns contornos discretos. Geissler esfregou a parede com a palma da sua mão e as formas foram aparecendo, esfregou um pouco mais, como quem esfregasse uma cova e pôde identificar algumas figuras: fadas e ninfas, cogumelos, animais, realeza (tradução nossa).

for Schulz's fate – Yad Vashem, *Israel's holocausto museum*, came to the apartment and, depending on how one sees things, either stole or rescued them. The whole story could have been told like this: in Jerusalém there is a wall, under whose surface is an unfinished fairy tale, painted sixty years before and a continent away by the jewish writer Bruno Schulz, for the pleasure of his captors's child (FOER, 2008, p.8)<sup>19</sup>.

O encontro com a obra de Bruno Schulz me lembrou a todo o momento sobre como tentamos representar os apagamentos. Um escritor que viveu o trauma da guerra e que de lá lutou para manter viva sua produção, enviando-a a amigos. Em vão, seu material se perdeu. Sabemos que tem algo de sua produção que jamais teremos acesso e é com este pensamento que lemos Schulz e que lemos sobre a rua sem representação no mapa, mas que está lá e nos causa uma sensação de imantação. Afora isto, a própria escrita de Schulz é uma forma de se haver com um passado através da percepção infantil, que transita o tempo todo entre o real e o imaginário.

O que aprendemos com Freud sobre a memória é que é sobre aquilo que esquecemos que construímos nossa narrativa pessoal. Como se a casa que moramos na infância fosse o lugar ao qual sempre voltamos porque é lá que ficou aquilo que esquecemos, o que recalamos, nosso passado soterrado. Não somos apenas o que pensamos ser. Somos mais: somos o que lembramos, esquecemos, as palavras que trocamos, os enganos que cometemos, os impulsos a que cedemos. “Todos somos convocados a responder pela infância, a responder por um momento que aparentemente não nos diz respeito, porque se trata preponderantemente da encarnação do desejo de nossos pais” (COSTA, 2001, p.165). Retornar a esta casa, hoje demolida, e contar desde lá é uma tarefa da ordem de um impossível, mas que carrega este jogo que faz com que construamos uma casa própria, e nova. “Responder pela infância pode ser o que permita a saída de posições instrumentais”, aponta Costa (2001, p.165). Responder deste lugar é haver-se com seu sintoma, sempre singular. Lembrando o famoso postulado freudiano de que *a histérica sofre de reminiscências*, observamos que é esta lembrança que estava diretamente relacionada a um sintoma que representava, no caso das histéricas de Freud, uma perda libidinal importante.

Muitas das primeiras mulheres que Freud atendeu foram enfermeiras de seus pais, acompanhando-os até a morte. Esse acompanhamento produzia uma

---

<sup>19</sup> Enquanto os oficiais em Drohobich, Ucrânia, Polônia, Alemanha e Israel debatiam sobre o que fazer com os murais encontrados – a quem pertencesse os murais também ficaria o sentimento de pertencer a responsabilidade pelo destino de Schulz –, Yad Vashem, o museu da shoah em Israel, foi ao apartamento e, dependendo de como você interpretar a situação, tanto roubou ou resgatou os desenhos de Schulz. Toda a história poderia ser dita desta maneira: em Jerusalém tem uma parede cuja superfície contém por baixo um conto de fadas inacabado, pintado sessenta anos atrás para o prazer dos filhos de um soldado nazista e a um continente de distância do seu pintor Judeu Bruno Schulz (tradução nossa).



‘memória’ de conversão. Se por um lado aqui se coloca que a memória patologiza, por outro também é possível afirmar que um sintoma é uma memória: cumpre fundamentalmente uma função de representação (COSTA, 2001, p. 166).

Ou seja, aquilo que está marcado no corpo, o sintoma, é a representação de um apagamento. “Neste sentido, faz parte da sua própria constituição: é a memória como apagamento. A produção de seu registro faz parte da forma de sintoma em que ele é produzido” (COSTA, 2001, p.166). A rua dos Crocodilos” não está no mapa, mas ao mesmo tempo está. Sua história de vida (de Schulz) foi (quase que) apagada, mas algo permaneceu lá, e percebemos na metáfora do documentário de Geissler, *Finding Pictures (2009)*, que a escavação na parede do quarto dos filhos de Landau quarenta anos após a sua morte trouxe à superfície aquilo que sempre esteve lá, abaixo de uma fina camada de tinta, esperando ser descoberto. Assim, se tivermos como pressuposto que o sintoma é a representação de um apagamento, mas que faz registro, esta relação é bem presente na obra de Schulz. O escritor morto pelo nazismo, que teve que ter sua obra recuperada por outros para hoje poder existir, é o mesmo autor que fala de um lugar sem representação em um mapa. Parece que a obra de Schulz está sempre embaixo de uma superfície e precisa ser extraída por um outro para poder surgir/emergir.

O suporte inicial da teoria psicanalítica era justamente este trazer ao consciente o que estaria no inconsciente. Quando Freud começa a ouvir as suas históricas, descobre que o sintoma produzido era muitas vezes em função de uma sexualidade recalcada. Assim que começavam a falar, os sintomas dissipavam-se. Fazer falar é buscar na memória o recalcado que fez registro. Se a memória é a que patologiza, por buscar estes apagamentos, salientar, inclusive, estas zonas de apagamento é o que faz a obra de Schulz. Podemos pensar, então, que confrontar-se com um tempo hoje no qual a memória como um sintoma é rapidamente medicalizada seria, nas palavras de Costa, “incorporar (fazer corpo)”, o que

[...] é um *a priori* necessário para que haja registro e transmissão. A incorporação – jubilo e queda constante da representação do banquete totêmico – permite uma transposição e um luto necessário para que um processo de simbolização se produza. Mesmo que seja algo tão corriqueiro é sempre surpreendente acompanhar a constituição singular deste processo. É surpreendente como queda e jubilo, perda e representação, constituem as circunvoluções da repetição, no seu caminho de apresentação de uma história. Essa história é sempre uma recomposição das memórias da infância. O sentido da apresentação situa a história em um mais além de um representável, constituindo o enlace com o outro (COSTA, 2001, p.167).

Na busca (pela rua dos Crocodilos) nos aproximamos de uma região em branco em um mapa (o simbólico) que não encontra representação, “nossa língua não possui termos que doseem o grau de realidade que definam sua densidade”, aponta Schulz (1934/2012, p.91). É

esta a imagem que Schulz faz desse lugar no mapa, ao mesmo tempo em que toda a sua escrita é uma forma de retorno a um momento da infância, um momento anterior à própria aquisição da linguagem. Seu pano de fundo é o tempo, aquele que tudo devora, e o encontro, é aquele que se faz através da busca por estes vestígios da memória. A indicação de que há algo que não se representa (o real) poderia ser o tema principal d'*A Rua dos Crocodilos*, considerando aqui como a coletânea inteira.

E buscar este lugar é aproximar-se ao Outro, pois, como sabemos desde Freud, o eu não é senhor em sua própria casa. Como não somos senhores em nossa própria casa, estamos sempre em relação a um outro, a este hóspede ou hospedeiro da nossa casa, o inconsciente. Falo aqui em aproximar-se, pois não há uma relação de um determinismo no qual, através da busca, acharíamos algo que já estaria lá, obtendo assim uma resposta com nosso “achado” - como se o inconsciente fosse um baú de memórias que acabaríamos através do processo de análise operando tal qual a uma “caça ao tesouro”. Buscamos algo que não está lá, mas que se apresenta no próprio processo de buscar, em um tempo retardatário, em um *só depois*. É daquilo do passado que retorna no presente que estamos falando, “passado na medida que é historiado no presente porque foi vivido no passado” (LACAN, 1954/1993, p.21).

#### **2.4 A realidade é fina como papel: Foer sobre Bruno Schulz**

Para Foer (2008, p. 9), a escrita de Schulz é como a busca que visualizamos no documentário de Geissler: é uma busca pelo que reside atrás da fina camada de tinta em uma parede e que apenas insinua encostar na superfície. Ela tenta encostar na superfície da vida, que, comparada à superfície da terra, é tão fina quanto uma casca de ovo ou quanto uma pintura na parede.

We live on the surface of our planet. Human life happens on a shell as thin, relative to the size of the Earth, as an egg's, or as thin as the paint on the wall. We have lifestyles on the surfaces of our lives: habits and culture, clothes, modes of transit, calendars, transit, papers in wallet, ways of killing time, answers to the questions 'what to you do?' We came home from long days of doing what we do and tuck ourselves under the thin sheets. We read stories printed on even thinner paper. Why at the end of the day we read stories? (FOER, 2012, p.9)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> “Vivemos na superfície de nosso planeta, a vida humana acontece numa casca de ovo de tão fina relativa ao tamanho da terra, ou tão fina quanto a pintura de uma parede. Nosso modo de viver, segue o autor, acontece na superfície da nossa vida: hábitos e cultura, roupas, modos de dirigir, agenda, papéis na carteira, maneiras de matar o tempo, respostas para a questão ‘O que você faz?’ Nós voltamos para casa no final do dia e nos

Segue Foer, parafraseando Schulz, apontando que existem coisas que não podem ocorrer com tamanha precisão. Elas são muito grandes ou muito magníficas para estarem contidas em meros fatos. Elas estão apenas tentando acontecer, estão checando se o solo da realidade pode suportá-las. E elas rapidamente se retiram, temendo perder sua integridade na fragilidade da realização. O que Foer refere, em outras palavras, é que a literatura de Schulz está sempre às voltas com este enigma que aponta para o real, o real da realização. Assim como a psicanálise, sendo este um dos aspectos de aproximação entre ambas (VEGH, 2005, p.34)<sup>21</sup>.

Os grandes momentos da nossa vida não podem ser descritos como meros fatos. Na escrita eles apontam o enigma, ou *checam o solo da realidade* antes de poderem acontecer no papel. O que buscamos nas histórias de ficção, ao final do dia, segundo Foer, é um momento de fruição que vai ao encontro daquilo que reside abaixo da fina superfície da nossa mera existência. As histórias cavam para os grandes fatos de nossas vidas. Elas nos dão acesso – mesmo que somente por algumas horas – mesmo que somente quando deitamos na cama na hora de dormir – ao que está sob a superfície da banalidade de nosso cotidiano. Mas, para Foer, “cavar” é muito pouco para definir o trabalho da escrita de Bruno Schulz, o que ela revela é nada mais do que um conto de fadas.

I remember the first time i read the *Street of Crocodiles* I loved the book but didnt like it. The language was too heightened, the images too magical and precarious, the yernings too dire, the sense of loss too papable – everything was tragedy or comedy. The experience was too intense to be pleasant, in large part because it reminded me of how mundane – how unintense- my life was. The fingers of his words rubbed (or scraped, or clawed, shoveled or ripped) and revealed not enough. I took his stories as challenges: do not say the next best thing, do not live in the moment, do not withdraw into the frailty of realization. His books still have that effect on me. Good writers are pleasing,

---

escondemos debaixo de nossos finos lençóis. Lemos histórias escritas em folhas ainda mais finas de papel. Porque, ao final do dia, nós lemos histórias de ficção?” (tradução nossa).

<sup>21</sup> Salientamos aqui a importancia de demarcar uma diferença acerca do enigma para a literatura e para a psicanálise. Não pretendemos aqui anunciar que à literatura caberia a solução de um enigma. Tratar-se-ia de uma falsa questão colocada à literatura, e principalmente à poesia, a de que a esta pertenceria a solução de um enigma ou que ela seria portadora de uma especificidade, pois à poesia é próprio desaparecer justo no momento em que nos julgamos, ávidos de sabedoria, capazes de desvendar seus segredos. O caráter do específico trata-se de uma falsa questão, pois “à poesia é próprio desaparecer justo no momento em que nos julgamos, ávidos de sabedoria, capazes de desvendar seus segredos” (Branco, 2011, p.107). A força poética em direção ao desaparecimento é o que postulou Blanchot acerca do *désœuvrement*: “a literatura vai para si própria, para sua essência que é seu desaparecimento” (2005, p.205). A poesia e a literatura caminham para a superfície, mas não para a especificidade. Na psicanálise, pontuamos o trabalho do analista como aquele que se vê às voltas com outro enigma, sendo este o material da análise, a tentativa sempre falha de circunscrever o enigma que aponta para o Real.

very good writers make you feel and think, great writers make you change (FOER, 2008, p.9)<sup>22</sup>.

Em “A noite da Grande Estação”, Schulz descreve da seguinte forma uma cena doméstica:

Vi o triste retorno de meu pai. O dia artificial já tomava aos poucos as cores de uma manhã comum. Na loja desolada as prateleiras mais altas embebiavam-se das cores do céu matinal. Em meio aos destroços da paisagem apagada, dos bastidores do cenário noturno destruídos, meu pai observava os vendedores que despertavam do sono. Levantavam-se entre os rolos de panos e bocejavam ao sol. Na cozinha do sobrado, Adela, ainda quente de sono, o cabelo desgrehado, moía café num moedor, apertando-o contra o peito branco, que dava brilho e calor aos grãos (SCHULZ, 1934/2012, p. 113).

O triste retorno do pai é acalentado com o simples ato de moer o café. Como se a tristeza desse pai diminuísse à medida que Adela moi os grãos de café, conferindo-lhes calor e brilho. A tristeza, fria, se aquece nesse corpo quente de sono que também transmite calor aos grãos. É como se Schulz iluminasse as “banalidades” do cotidiano. Uma iluminação que nos faz enxergar a poesia das pequenas coisas. Em um trecho a seguir, de “Agosto”, o autor descreve um girassol:

Um enorme girassol, levantando-se numa haste possante e sofrendo de *elephantiasis*, esperava de luto amarelo os últimos tristes dias da sua vida, curvando-se ao peso da hipertrofia de sua monstruosa corpulência. Mas as campânulas ingênuas de subúrbio e as triviais flores de percal ficavam perplexas em suas camisas engomadas, brancas e rosadas, sem nada entender da grande tragédia do girassol (SCHULZ, 1934/2012, p. 19).

O que seria um simples girassol se transforma em um onipotente ser que sofre e que espera em luto amarelo o fim da vida. O tropismo do girassol persegue o movimento do sol ao longo do dia. O peso da cabeça de um girassol é grande se comparado ao restante de seu corpo, após sua breve existência de algumas semanas, ele seca e em seu miolo restam frescas e saborosas as suas sementes. O girassol de Schulz carrega a melancolia, diferente das

---

<sup>22</sup> “Lembro da primeira vez que li *Street of Crocodiles*, eu amei o livro mas não gostei. A linguagem era muito rebuscada, as imagens muito mágicas e precárias, os anseios muito explícitos, o senso de perda muito palpável – tudo era comédia ou drama. Minha experiência era muito intensa para ser agradável, em grande parte porque me lembrava de quão mundana – e não intensa – minha vida era. Os dedos das suas palavras raspam, ou arranham, ou cavam ou rasgam e mesmo assim revelam muito pouco. Tomo suas histórias como desafios: não dizer que próxima grande coisa irá acontecer, não viver no momento se não for o momento certo, não retirar-se para a fragilidade da realização. Seus livros ainda têm este efeito em mim. Bons escritores são agradáveis, muito bons escritores te fazem pensar, escritores excelentes fazem você mudar. Um bom livro deveria ser um quebrador de gelos para quebrar os mares congelados dentro de nós mesmos” (tradução nossa).

campânulas ingênuas, que na sua ingenuidade mantêm as suas camisas-pétalas engomadas e vivas, elas não entendem a profundidade do girassol<sup>23</sup>.

Lúcia Castello Branco (2011, p.107) nos lembra que a poesia possui uma *desparecência poética*, ou seja, comporta uma lógica própria e, também, no sentido blanchotiano, “a literatura vai para si própria, para sua essência, que é seu desaparecimento”. A autora cunha o termo *superfície de poema* para salientar o caráter da poesia de se meio-dizer, ser não toda: “o poema por aspirar à verdade só pode se meio-dizer” (BRANCO, 2011, p.107). Observamos na poesia de Schulz, como salienta Foer, esta relação de sua escrita com a superfície. Se a realidade é fina como o papel, encostar na realidade seria rasgar o papel, furar, comprometer. Lembremos do famoso aforismo de Lacan: *a verdade não pode se dizer por inteiro, só pode se meio-dizer*.

O poder de revelação de um poema enreda-se em torno de um enigma, de modo que a verificação desse enigma faça todo o real de impotência da potência do verdadeiro. Nesse sentido, ‘o mistério das letras’ é um verdadeiro imperativo. Quando Mallarmé sustenta que ‘sempre deve haver enigma em poesia’, funda uma ética do mistério que é o respeito, pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência. O mistério é de fato que toda a verdade poética deixe em seu centro o que ela não tem o poder de fazer vir à tona (BRANCO, 2011, p.109).

Para a psicanálise, a verdade jamais será toda, pois esta totalidade acarretaria a abolição do inconsciente. O poeta faz sua arte com a mesma matéria do inconsciente e sua criação se antecipa às formulações que a psicanálise teoriza. No trabalho que segue perseguiremos esta relação que aproxima a psicanálise e a literatura aqui trabalhada: a impossibilidade de a verdade dizer-se toda. Existe um ponto de impossibilidade de a verdade dizer-se toda, que coincide, sabemos, com os aforismos de Lacan sobre o ponto de inexistência da relação sexual e da mulher (LACAN, 1975).

O inconsciente, como um saber insabido, determina efeitos, e o que denominamos sujeito é um efeito do inconsciente que, instantâneo e fugaz, se abre para logo se fechar. Uma letra a mais faz do *copo*, *corpo*, para logo alterar-se em *porco*, surgindo na palavra do sujeito um novo significante, cuja verdade aponta para o gozo sexual no limite, impossível de dizer, o que se insta a que se diga e se escreva (VIDAL, 2000, p. 74).

---

<sup>23</sup> A tragédia do girassol, anunciada por Schulz, lembra-nos o famoso texto de Freud sobre a transitoriedade. Neste ensaio, de 1915, “A transitoriedade”, Freud comenta um passeio com um poeta que não consegue atribuir valor às coisas ao seu redor por estarem elas fadadas a uma transitoriedade. Para Freud, a propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência daria margem a dois impulsos. Um levaria ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que o outro conduziria à rebelião contra o fato consumado. O girassol do curto trecho de Schulz sofre de luto amarelo e espera pelos últimos tristes dias de sua vida assim como o poeta do texto de Freud. “A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor da fruição” (FREUD, 1916/1996, p.3). A beleza da natureza está justamente na sua transitoriedade.

O movimento feito em direção à escavação/extração dos desenhos de Schulz (os contos de fadas rabiscados na parede do quarto das crianças do soldado alemão) é como sua própria escrita. É uma escrita que quer encostar no real (aquém da superfície), mas que se permite ficar no quase, na hesitação, na impossibilidade de dizer-se toda. Sua escrita é um caminho para este lugar que suscita um suave desvelamento.

## 2.5 Saber - fazer - com

Aqui, chegamos ao final do capítulo 2 desta tese, momento de ver e compreender sobre a vida e obra de Schulz. Porém, um capítulo que, sozinho, não poderia nos conduzir aos caminhos que queremos chegar. Uma plataforma sozinha não produz a cena do salto, uma pessoa parada em cima da plataforma também não produz a cena, é preciso movimento, impulso, queda, gravidade... e tempo! É preciso a ação do tempo e do contato (*estar em relação a*) para que possamos produzir algo de um *momento de concluir*<sup>24</sup>. Este capítulo-plataforma poderia também ser tomado como aquela chapa em branco que espera para que algo ali se desenhe, se escreva, se inscreva, produzindo um novo. É preciso incorporar – fazer corpo.

Poderia ser tomado como aquela escritura que, quando lemos, ou buscamos, não podemos deixá-la sem imprimir a ela a nossa marca. Lacan, assim como Barthes, já dizia que o leitor, para fazer sentido precisa colocar algo de seu. Ocorre o mesmo no momento em que a apropriação do escrito do outro permite ler aquilo que já teríamos defendido teoricamente, mas sem saber. Um texto não é apenas um texto, lembra-nos Barthes (1984). Mediante a escrita de um texto provocado por outro, podemos saber qual era a nossa implicação como leitores que, encantados com um escrito, recusamos a postura de irmão pobre, surdo e mudo do autor. É pela leitura *a posteriori* que nasce, então, o já escrito (SALUM, 2017, p. 51). Roland Barthes dedicou muito da sua obra à função leitora. “Tomar o ato de leitura como algo vivo implica promover uma nova escritura” (SALUM, 2017, p.51). O leitor, assim como o analista, faz uma extração:

[...] não des-cobre nada que já estava lá, encoberto, aguardando o grande dia, numa leitura solitária de um antigo trauma de infância. Não há nada coberto a ser desvelado. O que há é uma escrita vacilante passível de inúmeras mudanças e recheados que surge ao nascer de uma análise. Uma inquietante maneira do sujeito se apropriar de seus próprios rabiscos (SALUM, 2017, p.53).

<sup>24</sup> Grifo meu para salientar uma referência ao momento de concluir que compõe o tempo lógico situado por Lacan: momento de ver, momento de compreender e momento de concluir.

O saber inconsciente, segundo Lacan, consiste apenas na rede de significantes de um sujeito, e não é descoberto, mas inventado pelo sujeito em questão. É, com efeito, pelo seu dizer que o sujeito constrói mediante as palavras que pronuncia ou cala o Real que será doravante o seu (LACAN, 1968, p.126). A invenção sugere assim um *saber - fazer - com* este passado que se atualiza no presente, transformando em um outro vivido. Este movimento também poderia ser encontrado no processo da escritura, como nos sugere Barthes, pois tanto na escritura quanto no processo de análise, é ao nos aproximarmos deste lugar sem representação que acabamos imprimindo nossa marca, caminhando para a invenção ou para a escritura. Incorporando, fazendo corpo com a superfície. A *escrevência*, o ler *com*, o analisar-se é o que acontece, não quando se encontra algo, mas o que surge no movimento de ir buscar - aquilo que em origem lá não está. Ao buscar, encontro-*me*. Encontro-*me* porque coloco algo de mim no meu “achado”. É isso que chamamos do *saber- fazer- com*.

Podemos pensar este capítulo apenas tomados pelo que vem a seguir: um momento de abertura no qual pode incidir um corte. Existe uma função-leitor na produção do conhecimento: o leitor que (re)significa o texto do outro, ele produz nova escrita ao interrogar-se através do escrito. “Notadamente é pela escrita que sabemos da escritura” (BARTHES, 1984, p.37). É assim, neste “só depois”, num *momento de concluir*, que podemos partir para o que vem a seguir neste trabalho: o corte, a extração, a subtração. Ou, aquilo que quem veio depois de Schulz pôde escripturar de sua escritura. Se Lacan já nos conduz ao pensamento de que um significante é radicalmente um corte em relação a uma superfície, ou seja, está em relação, relação a uma superfície que pressupõe contato (com-tato), plata-forma nos indica encontro e contato com o ato.

O que vida e obra de Bruno Schulz tocaram em seu leitor que fez com que extração, subtração e corte se interpusessem em sua obra? Ao buscar *com* Schulz, o que ocorreu foi da ordem de um encontrar-*se* da função leitor<sup>25</sup>. Ao buscar, não encontrei *ele*, mas encontrei o *me*. Buscar no sentido de aproximar-se<sup>26</sup>, buscar o “modo de tropeço pelo qual eles aparecem [...] Ali alguma coisa quer se realizar – algo que aparece como intencional, certamente, mas de uma estranha temporalidade” (LACAN, 1964/1979, p.29-30). Ao buscar *com* Schulz, imprimo minha presença em meu achado. A isto que imprimo, toma-se, no limite, como algo indefinível e mesmo anti-conceitual (inanalizável). Trata-se, na psicanálise, de produzir um hiato que inclui

---

<sup>25</sup> O biografema, segundo Barthes, é justamente isto que da obra de um autor coloca o outro a compor um novo texto, que passa a ser seu – e do outro.

<sup>26</sup> O inconsciente se faz em aproximação

nada menos que o inantecipável do ato do sujeito na relação que liga o simbólico ao imaginário e ao real. O que Freud e Lacan apontam, no limite, é que é por meio de seu ato que o sujeito cria um mundo e decide (sem pensar) sua vida (MOURA, 2006, p. 91). A seguir, o que se tem é invenção!

Temos como horizonte neste trabalho o arrebatamento causado por um livro-corpo, por um livro dito inclassificável, que é fruto de um encontro com a escritura pulsante de Bruno Schulz. A leitura viva produz nova escritura. Podemos pensar em um algo da sua obra (de Schulz) que “reencontra no inconsciente de quem o encontra um ‘eco pulsante’ que faz com que se queira produzir algo com este material, que se extraia, que se conecte novamente à realidade através da criação/invenção” (VIDAL, 2000, p. 71). Extrair do material para contornar a realidade através da criação/invenção: é este o trilhamento desta escrita.



### 3 TREE OF CODES: UMA NOVA EXPERIÊNCIA DA PALAVRA

*A palavra primitivamente é algo enterrado: alguma coisa a quebra por dentro; a linguagem é mineral e se abre, soprada.*

Valère Novarina

Somos feitos das histórias que nos constituem e dão os moldes da nossa existência. E, assim como nos livros e na literatura, algumas histórias nos trazem prazer, outras não, outras, ainda, nos tocam de maneira tão particular que o simples fato de terminar de lê-las não é suficiente. É como se a leitura não acabasse, em nós continuasse, seguisse. Seria preciso, dessa forma, fazer algo a mais com isso que em nós permanece.

Atribuir à palavra a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra seria fazer algo com isso que em nós segue e continua ao encontrar um outro texto, o que Agamben (2004, p.76) chama de *um possível potencial profanatório* da linguagem. Seria uma forma de fazer frente aos dispositivos midiáticos que têm como objetivo, precisamente, neutralizar este poder profanador da linguagem. Neste ponto, inventar com o texto que em nós pulsa é também propor um novo uso ao comum e produzir uma nova *experiência da palavra* (AGAMBEN, 2004, p.76). Para Novarina (1947/2009, p.14) tudo o que pretende estar aqui como um real aparente pode ser por nós subtraído ao falar. A subtração é a performance da palavra. Segundo o autor,

as palavras sempre foram inimigas das coisas e há desde sempre uma luta entre a fala e os ídolos. A fala apareceu um dia como um buraco no mundo feito pela boca humana – e o pensamento primeiro como uma cavidade, um golpe de vazio deferido contra a matéria. Nossa fala é um buraco no mundo e nossa boca uma espécie de pedido de ar que cava um vazio e uma reviravolta na criação. Os gritos dos bichos designam, a palavra humana nega. (NOVARINA, 1947/2009, p. 16).

A palavra humana é isso que cava, diz o autor: *nós, os falantes, cavamos a língua que é a nossa terra*. O que apresentamos a seguir pode ser tomado como o sentido não apenas de um *saber-fazer-com*, mas a proposição, como sugere Agamben e também Novarina, de uma nova experiência da palavra através de um processo de escavação/subtração/extração e corte da palavra. “A palavra primitivamente é algo enterrado: alguma coisa a quebra por dentro; a linguagem é mineral e se abre, soprada” (NOVARINA, 1947/2009, p. 16). Toda a linguagem é negativa e faz furo, diz Novarina (1947/2009, p.17).

O que “é” um romance? O que tem sido considerado como a forma visual e verbal de um romance nos séculos XX e XXI? De escritores experimentais, como James Joyce, a romancistas gráficos, e, mais recentemente, às colagens, como, por exemplo, de Graham Rawle

as possibilidades de romance são inúmeras. Os conceitos de intertextualidade e a intermedialidade nos sugerem que é impossível definir a essência de um romance. Um texto estará sempre em relação a outros textos, e não só isto, pois um romance não precisa ser apenas no formato de um texto, pode também abarcar diversas outras formas de conteúdo. Talvez a pergunta não seja o que ele é, mas o que ele faz, ou o que ele é capaz de transmitir.

Neste capítulo, apresentamos o processo de uma escavação: um livro impossível, ou, um livro-escultura. Palavras que surgiram da quebra de outras palavras. Foram desenterradas, cavadas e trazidas à superfície em uma nova forma. O projeto a que me refiro é o livro-impossível do escritor norte-americano Jonathan Safran Foer, *Tree of Codes*, publicado em 2010. Ou, aquilo que o artista-escritor pôde fazer com a superfície, o *plate*, da plata-forma, a obra de Bruno Schulz: *saber-fazer-com Schulz*. Assim nasce “o livro” inclassificável e impossível de Jonathan Safran Foer. Uma aposta que, assim como a fala, é uma passagem que não nomeia, mas chama, uma passagem furada: “nascida perfurada e espelho do sem-fundo” (NOVARINA, 1947/2009, p. 24). Em *Tree of Codes*, Foer trabalha nos limiares entre o verbal e o visual em um sentido escultural (WURTH, 2011, p.5). Ele esculpiu uma escultura de papel tendo como plata-forma *A rua dos Crocodilos*. Nesta “poética da extração”, muito da coleção de contos foi apagado em um processo de extração/ subtração e corte tendo nas mãos uma faca ou um estilete.

[...] a few words remaining: a die-cut adaptation of Schulz's book, if we think of adaptation as appropriation (see Sanders). This means that Foer does not faithfully re-render this book in a different setting; rather, he distorts, displaces and decenters it into a different configuration (WURTH, 2011, p.6)<sup>27</sup>.

A escultura de papel ou o livro-escultura não é uma simples adaptação da obra de Schulz, há um processo de inversão em jogo, no qual entram em cena significantes importantes tanto ao campo da escrita e literatura quanto ao campo da psicanálise. As 134 páginas que suportam a escultura também carregam o apagamento, o corte, a extração, o vazio, a ausência e o impossível posto em cena. Cortar o texto de um outro, cavar, extrair de lá suas palavras e criar para este texto uma nova forma, e este novo que surge, é meu ou é de outro? Corte na folha. Corte no livro – de outro, que se torna meu. Se torna meu? Foer foi convidado pela editora

---

<sup>27</sup> “Neste processo poucas palavras restaram: uma adaptação cortada (*die-cut*) do livro de Schulz, se pensarmos em adaptação como apropriação (ver Sanders). Isso significa que Foer não foi fiel, este livro tem uma configuração diferente; em vez disso, ele distorce, desloca e descentra-o em uma nova configuração” (tradução nossa).

inglesa Visual Arts a produzir por livre escolha algo atípico<sup>28</sup>. Primeiramente, pensou em recortar um dicionário, uma lista telefônica ou um romance seu. Os cortes e extrações/subtrações foram feitos a partir da tradução inglesa de 1977, realizada por Celina Wieniewska pela editora Penguin Classic. Foer utilizou uma técnica antiga chamada *die-cut*<sup>29</sup>, apropriando-se das palavras originais para recriar uma nova história. Todas as palavras e frases completas em *Tree of Codes* são de Schulz<sup>30</sup>. De uma narrativa longa surge outra narrativa longa, de uma história extrai-se outra história. Nessa passagem, algo permanece na forma de uma ausência, de um rastro. Assim como um artista que produz uma escultura, Foer produziu um livro-escultura tido como um livro inclassificável, pois, toda vez que tentamos lhe atribuir um local de classificação, ele nos escapa. Fica muito difícil dizer se é um livro, um objeto de arte, uma escultura. Por seu “caráter ornitorrinco” (GARRAMUNÕ, 2014) ele questiona a lógica das classificações.

*Tree of Codes* é uma combinação de frases genuinamente desconectadas de maneira harmônica e poética. O texto é uma mescla de poesia e ficção, narrando o declínio de um pai e seu encontro com a loucura e a obsessão ao escrever um tratado sobre manequins. O livro “objet d’art” pede ao leitor delicadeza no seu manuseio. Este cuidado necessário no encontro com o texto nos aponta sua fragilidade, presente também na narrativa através da poesia. A delicadeza e a fragilidade também se encontram presentes através da narrativa sobre o desaparecimento/desfalecimento do pai. A extração através do recorte cria o vazio necessário a uma nova configuração, possibilitando, assim, a criação de novas formas. Um texto em camadas, quase como se pudéssemos observar através deste artefato toda a subjetividade implicada no processo psíquico de leitura; ler é extrair<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> *Tree of Codes* é um dos títulos mais celebrados da editora. Ganhou o prêmio D&AD em Book Award e Book Design em 2011. A Visual Editions conta ainda com o livro de Adam Thirwell, *Kapow!* “Um estruturado caos de histórias impossível de decifrar”, aponta o The New York Times. A editora também se dedicou à produção de uma nova versão do livro do escritor francês Marc Saporta, *Composição No 1*, de 1962. Este foi o primeiro livro a ser colocado em uma caixa, com folhas soltas que podem ser lidas em qualquer sentido. Fonte: <<http://visual-editions.com/>>.

Nota: *Tree of Codes* também serviu de inspiração para o ballet contemporâneo de Wayne McGregor, em 2015, no Festival Internacional de Manchester. O ballet contou com a arte de Olafur Eliasson, apresentando-se pela Europa e pelos Estados Unidos.

<sup>29</sup> A técnica de *die-cut*, ou de recortes, foi originalmente proposta por Brion Gysin e William Burroughs na década de 60.

<sup>30</sup> Em entrevista à revista *Vanity Fair*, Foer foi chamado de arrogante e, até mesmo, “falso ingênuo” pela mídia norte-americana ao dizer que o livro é uma obra “apenas” de sua autoria.

<sup>31</sup> É interessante neste momento que o leitor desta tese acesse os vídeos que estão no perfil do Vimeo “Cortar para ler”. Perfil criado para a visualização dos vídeos que compõem esta tese. O vídeo “1” mostra o momento em que foram descobertos os desenhos feitos por Schulz na parede do quarto dos filhos de Landau, como comentado anteriormente. O vídeo “2”, feito em 2014, mostra a primeira leitura em *Tree Of Codes*, momento

Jonathan Safran Foer é um jovem escritor judeu norte-americano nascido no ano de 1977, em Washington D.C, EUA. Começou sua carreira literária quando estudava na Universidade de Princeton e frequentava a oficina de escrita criativa de Joyce Carol Oates. Pensou em estudar psicologia ou filosofia, mas, muito influenciado pela oficina de Oates, que também percebeu seu potencial, decidiu seguir o caminho da escrita. Hoje é um escritor famoso e premiado, não só nos Estados Unidos, mas mundialmente, e leciona escrita criativa na New York University. Com apenas quarenta anos, desponta como um grande nome da literatura contemporânea. Tem publicados os romances: *Tudo se Ilumina* (2002), *Extremamente Alto & Incrivelmente Perto* (2005)<sup>32</sup>, *Aqui estou* (2017), além de *Tree of Codes* (2010). Publicou também o livro de não-ficção *Comer Animais* (2009). Ademais, teve participação em antologias de contos e como organizador e editor de várias publicações, entre elas: *New American Haggadah* (2012), sobre a difusão da cultura judaica, e *A convergence of Birds* (2001). Nesta última, finalizada ainda quando Foer estava em Princeton, podemos pensar que ele já indicava um caminho que seria ter a obra de outro escritor como espécie de “plataforma de criação”. Colocar algo de seu após o contato com o outro. *A convergence of Birds* é um projeto organizado por Foer que apresenta contos e poemas de vinte escritores norte-americanos. Todos os contos e poemas são inspirados em colagens do artista americano Joseph Cornell. Foer pediu aos escritores que usassem as colagens do artista nas quais retratava caixas com pássaros como inspiração para seu texto, não precisando, no entanto, haver qualquer referência explícita ao artista ou à obra. Um detalhe é importante: Foer pediu que a gravura que inspirou o poeta ou escritor permanecesse na página, como um vestígio/rastro da inspiração.

### 3.1 Cortar para ler

---

em que se achou necessário colocar uma folha de papel branco entre as páginas para poder ler. O vídeo “3”, feito em março de 2018, mostra uma segunda apropriação do livro e uma maior facilidade em sua leitura. O vídeo “4” chama-se “Making off *Tree of Codes*”. O último vídeo, o “5”, por sua vez, apenas a título de curiosidade, mostra o autor lendo a sua obra, o que também me inspirou a deixar de lado a folha em branco entre as páginas para ler o livro.

Nota: link para acesso: <<https://vimeo.com/user82759093>>

<sup>32</sup> *Tudo se ilumina* teve adaptação para o cinema por Liev Shreiber, em 2005, e *Extremamente alto, incrivelmente perto*, em 2012, por Stephen Daldry.

*I have never read another book so intensely or so many times. I've never memorized so many phrases, or, as the act of erasure progressed, forgotten so many phrases*  
Foer

Como afirma Foer, acima, nunca uma leitura para ele se tornou tão intensa ou teve que ser feita tão repetidas vezes como a leitura que fez de *A Rua dos crocodilos*. A seguir, afirma que também nunca decorou tantas frases, mas, assim que seu ato de recortar e apagar o texto de Schulz começou, nunca também esqueceu tantas frases. Como já amplamente trabalhado pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin, sabemos que escrita, morte e memória estão relacionadas.

Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e de que eu vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente a minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha. Talvez isso o ajude ‘viver enquanto mortal e morrer enquanto vivente’ (GAGNEBIN, 2014, p. 30).

Quando lemos nossos mortos, nos unimos de certa forma a eles em um *ato imperfeito de nossa leitura*. Quando Foer lê Schulz, ele primeiro lê intensamente em um imenso esforço de não esquecer aquelas frases; porém, quando passa a cortá-las, extraí-las, ele passa a esquecê-las. Escrever, para Gagnebin, é lançar um sinal sobre o abismo, mas, também, “lançar um sinal ao futuro leitor que talvez venha a existir, mas que minha escritura pressupõe” (GAGNEBIN, 2014, p. 30). A Shoah é tema presente na obra de Foer. As condições históricas acabaram por afastar muito a vida de Schulz da de Foer.

Porém, como não sentir ainda mais próxima a fragilidade entre estas vidas separadas pelo tempo. Poderia ter sido Foer no lugar de Schulz? Se a escrita é uma forma de jogo contra o esquecimento e a morte, o que acontece quando em ato precisamos enviar nossa escrita a amigos para que ela não morra? No caso de Schulz, ela mesmo assim morreu, pois até hoje não foi encontrada. Quando Foer “exuma” a obra de Schulz, ele passa a esquecer o que tinha com muito esforço decorado. Talvez neste caso a exumação tenha sido uma forma de enterro da obra, reafirmando uma antiga relação entre escrita e túmulo.

“Com frequência, enquanto trabalhava neste livro, eu tive uma forte sensação de que *A Rua dos Crocodilos* foi, em algum momento, produto de algo similar a um ato de exumação”, afirma Foer (2010, p.139). Para o autor, a experiência com o texto de Schulz foi um tanto significativa pelo fato da sua obra ser *radicalmente estranha*.

As frases tão improváveis não pareciam terem sido criadas de propósito. A linguagem ser tão exacerbada, as imagens tão mágicas e precárias, os desejos tão terríveis, o senso de perda tão palpável – tudo é simultaneamente cômico e trágico. Eu não poderia deixar de imaginar que a mão de Schulz deve ter

sido forçada, que existiu algum tipo de livro maior do qual *A rua dos crocodilos* fora extraído (FOER, 2010, p. 139).

Foer supõe a existência de um livro maior. Podemos pensar que a poética da extração operou em duas vias. Não apenas *Tree of Codes* é resultado da extração de *A Rua dos Crocodilos*, mas *A Rua dos Crocodilos* pode ter sido também extraída de uma suposta obra na qual Schulz estaria trabalhando, chamada *O messias*. Como todo este material se perdeu na Shoah, esta resposta nunca ninguém saberá. São camadas e camadas de extração, que não chegam a nenhum lugar que possa ser medido ou comprovado! Novamente nos encontramos em um campo do impossível e inalisável.

É, assim, deste livro imaginado (*The Book*), deste livro maior, deste último livro, que toda a palavra escrita, pensada ou falada é exumada (ou extraída). *The book* é um templo no qual as nossas vidas esforçam-se para entrar, mas, ao invés, se afastam, o evitam. *A Rua dos Crocodilos* não é este livro, ‘o’ Livro – mas está há um nível mais perto da sua exumação que qualquer outro livro que eu já conheci (FOER, 2010, p. 140).

“Se a escrita configura um nascimento, é porque adentra o reino da separação e da despedida, da intensidade do início e da prefiguração da partida”, aponta Gagnebin (2014, p.30). É como se o senso de uma perda, configuração essencial da escrita, nos acompanhasse desde sempre no trabalho com Schulz. Uma sucessão de escritos, de Schulz à *Tree of Codes*, que percorrem uma estrada de ausências. O cortar para ler talvez seja uma operação que se aproxime, neste caso, à exumação. Uma forma de trazer à tona todo este perdido e ausente da obra de Schulz. A exumação, assim, é um processo que tenta desdobrar um trabalho com os restos, com aquilo que foi deixado ao esquecimento, mas que ainda causa enigma e, por isso, deve ser resgatado. O esquecimento de Foer ao começar a cortar a obra de Schulz nos dá um indício do esquecer como sinal de um resto em que Schulz permanece.

#### Notas sobre o processo

Para a feitura do “corpo” do livro-corpo-escultura foram necessárias algumas etapas. Tomando em mãos o manuscrito-obra-de-arte de Jonathan Safran Foer, um grupo de pessoas se colocou a repeti-lo, cortando manualmente cada página com um estilete. Esta reprodução manual era necessária para criar as lâminas (facas) de cada página. Uma lâmina é individual para cada página, diferente de um “livro comum”, que utiliza para todas as páginas a mesma lâmina (faca).

**Imagem 2 - Processo de corte e extração: lâminas**



Fonte: Making-off Tree of Codes

**Imagem 3 - Processo de corte e extração: corte manual**



Fonte: Making-off Tree of Codes

**Imagem 4 - Processo de corte e extração: visão geral**



Fonte: Making-off Tree of Codes

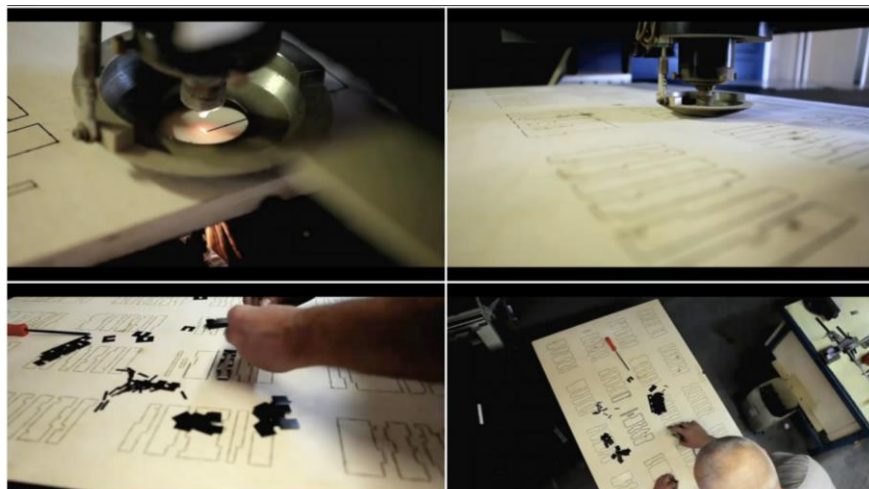
Assistir à sua criação é como assistir a uma cena artística. Há algo também em seu processo de criação que faz uma resistência às produções em massa e em larga escala. Sua feitura nos remete ao lugar de uma singularidade. Para cada página, uma lâmina e não para todas as páginas, a mesma lâmina. Com este material manufaturado pronto, foi possível “desenhar” um protótipo para cada lâmina que seria enviada para a gráfica para que se construísse a lâmina de cada página. Temos assim, um processo que une homem e máquina, um não pode sozinho produzir este artefato. O primeiro corte é com a mão, o segundo, com o laser.

**Imagem 5 - Mãos**



Fonte: Making-off Tree of Codes

**Imagem 6 - Laser**





Fonte: Making-off Tree of Codes

Fonte: Making-off Tree of Codes



### 3.2 Ler com o tato/contato

Qual seria a importância da mão na história da linguagem? Para Wilson Martins (1957/1996), o que distingue o homem é a sua capacidade de abstração. Esta capacidade de abstração é o que possibilitou ao homem o aparecimento da linguagem, e a linguagem é a explicação do homem.<sup>33</sup> “O homem se diferenciou espiritualmente no momento em que vitalizou essa centelha no primeiro fulgor abstrativo e a fez multiplicar-se infinitamente sobre si mesma” (MARTINS, 1957/1996, p.17). E a linguagem, por absurdo que pareça, é que vai permitir a invenção da mão: na mão e na linguagem está contida toda a história do homem.

É que a mão começou a sentir os objetos quando os primeiros nomes começaram a lhe dar uma existência, se não autônoma, pelo menos desligável do conjunto indistinto em que antes disso se perdiam. Mas, justamente, essa possibilidade de abstração como que se revelava a si mesma em suas infinitas possibilidades. A partir desse momento, a mão também vai criar o espírito (MARTINS, 1957/1996, p. 18).

<sup>33</sup> Martins, em *A palavra escrita: história do livro, da imprensa, da biblioteca* (1957/1996) não conheceu a psicanálise, pelo menos a ela não faz referência alguma quando postula sua explicação acerca da origem da linguagem. Mas, lembremos de toda a reviravolta que a psicanálise trouxe à teoria da linguagem. Lacan, em *Lituraterra* (1971), afirma que tentará indicar o cerne do que parece produzir a letra como consequência, e a linguagem, precisamente por dizer que esta é habitada por quem fala. Uma inversão total da teoria de Martins.

Para o autor, esta relação da linguagem com a mão foi percebida pelos poetas e exprimida por meio de imagens subconscientes. De Horácio, que aconselhava aos poetas do seu tempo um retorno aos modelos gregos *com a mão noturna e diurna*, assimilando o trabalho criador com o gesto manual de virar as páginas, à Mallarmé, em carta de 27 de maio de 1867, ao amigo Eugène Lefèbure, sobre sua tentativa de transferir o pensamento do cérebro para a mão, cabendo observar, a propósito, que o poema paradigmático “Lance de dados” sugere, antes de mais nada, um gesto manual (não só do jogador, mas também do semeador). O autor lembra ainda James Joyce como essencialmente um artesão, mais executante que inventor: “o que estimula é a maneira de fazer as coisas, os processos técnicos, e não as coisas que devem ser feitas [...] pouco lhe importava o que escrevia ou a ideia a transmitir, desde que exercitasse a mão desta ou daquela forma” (MARTINS, 1957/1996, p.18). Para Henri Focillon (1934), em *O elogio da mão*, é preciso mais que o olhar, são necessárias as mãos para que se produza uma “experiência do universo” capaz de solicitar ou arrastar o espírito e fazê-lo travar contato com o peso das coisas.

Tal como está constituído, esse par não apenas serviu aos desígnios do ser humano, como ainda auxiliou seu nascimento, conferiu-lhe precisão, deu-lhe forma e figura. O homem fez a mão, isto é, destacou-a pouco a pouco do mundo animal, libertou-a de uma antiga e natural servidão, mas a mão também fez o homem. Permitiu-lhe certos contatos com o universo que os outros órgãos e partes do corpo não facultavam<sup>34</sup>(FOCILLON apud MARTINS, 1957/1996, p.18).

A “invenção da mão” é um voltar a este momento pré-histórico do livro, no qual está o processo de liberação do homem, que, com o espírito e com a mão, se libertava pouco a pouco do mundo material (MARTINS, 1957/1996, p.18). Em *Tree of Codes* é a mão (e não apenas o olho) o motor que faz funcionar a engrenagem da leitura. Tateamos para ler. É como se esta experiência nos conduzisse a um retorno no tempo e na história da leitura. A obra de Foer precisa desta entrada do terceiro na relação olhar e livro, o terceiro que entra na cena e que produz o sentido é o tato, a mão. Apenas o livro e o olhar não produzirão a experiência de leitura necessária para este encontro. A experiência se produz também pelo toque, em um movimento quase sensual de contato. Ler em movimento: não sou eu que me movimento para poder ler, mas sim a página que deve estar em movimento para que a leitura aconteça.

---

<sup>34</sup> Vale lembrar que o *Elogio*, de Focillon, é escrito quando a mão começa a ver seu lugar contestado pela possibilidade de uma arte mecânica independente do toque, do contato entre mão e mundo – fenômeno que Walter Benjamin nota nesses mesmos anos em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

Barthes nos lembra que o processo de leitura acontece quando levantamos os olhos da página. Em *Tree of Codes* a leitura acontece não apenas quando levantamos cada página, mas quando nossos dedos entram nos buracos das páginas e ameaçam rasgá-las, nessas idas e vindas, entre a brutalidade e a fragilidade. Às vezes, como Foer nos provoca, um único recurso não é suficiente para que a leitura aconteça e, por isso, precisamos que o leitor observe *o movimento para ler*.

*Very, very cool... delightfully tactile... (Vanity fair, contracapa).*

*A true work of art (Wagner, The times, contracapa).*

### Imagem 7 - Página de leitura de *Tree of Codes*



Fonte: *Tree of codes*

*He would fall ( ) eard ( ) whispers, of ed ge transformed h ( ) storm of sobs.* Lendo “apenas” a página “certa”, lemos *assobios*. Se deixarmos as palavras das outras camadas comporem a leitura, leremos: *ele cairia, (ouviu) assobios, transformou-se tempestade de soluços*. Ou seja, é como se a narrativa fosse uma escultura de palavras em diversas camadas.

A cada virada de página temos uma nova forma ou uma nova arquitetura de palavras<sup>35</sup>. Se não nos dispusermos a este movimento de leitura, e lermos com uma página sobre as outras, as frases de uma página se interporão com as debaixo e seu sentido ficará obtuso, senão incompreensível. O que temos, então, é um convite ao apagamento de sentidos, um convite à vertigem. Diferente de quando viramos a página de um livro “comum” para dar continuidade ao enredo, neste, parece que viramos a página também para fugir da ausência de sentidos, do fosco, nebuloso. O movimento de virar a página se faz necessário para que a história siga e para que não nos percamos na página parada, sobreposta, sem sentido, que faz convite à vertigem. Talvez, o fato de colocar uma página em branco entre as páginas cortadas sugira uma fuga frente ao mal-estar gerado pelas páginas sobrepostas e obliteradas. O sentido se faz com o movimento de subida, de desprendimento do local anterior, parado e obtuso, com a ideia de deixar partir e atravessar como necessária à produção de uma leitura.

“A leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa, precisa dela, respeita-a; mas perverte-a”, nos lembra Barthes (1988, p. 45). Segue, ainda, o autor afirmando que lemos através de um gesto do corpo, que é com o corpo que se lê. O movimento que permite ler. Lembremos aqui a pergunta de Roland Barthes no início de seu ensaio “Escrever a leitura” (1988, p. 40): “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”. Interrogar a própria leitura é *tentar captar a forma de todas as leituras*. Neste momento, me deparo com um desafio: Como apresentar ao leitor um livro-corpo, no qual a leitura apenas é possível quando suas páginas estão em movimento? O corpo entra com o tato, o manuseio. O toque, é tão importante quanto o olhar... *O leitor é apenas uma passagem*, nos lembra Barthes.

### Para ler é preciso papel?

Poderíamos perguntar se *Tree of Codes* atualiza a questão contemporânea acerca do fim do livro de papel? O livro de papel é uma invenção que data de cinco séculos. Ao longo de todo esse tempo da sua existência passou por inúmeras modificações em sua forma, na escrita e na relação que se estabeleceu com o seu leitor. E, sobre a estrutura do livro como objeto,

---

<sup>35</sup> Em um primeiro encontro com a obra, ansiosa em dar um lugar para a minha leitura, coloquei uma folha em branco entre as páginas, em um segundo momento – e após observar Jonathan Foer ler sua obra – percebi ser possível apenas produzir o ato de leitura quando a página está levantada das demais.

podemos fazer algumas considerações. Antigamente, um livro tinha que ser aberto pelo próprio leitor com um cortador de páginas: o corta-papel. Era necessário separá-las, uma a uma, já que vinham agrupadas, demarcando um trabalho final que cabia ao leitor.

Cada página trazia, assim, uma dimensão diferente, todas elas marcadas pela imperfeição do corte feito à mão. O livro visto de lado não era uniforme, cada folha tinha um tamanho, como que simbolizando as viradas de uma história e o percurso imprevisto da imaginação de quem lê. O livro apresentava-se como fisicamente mutante, nos intervalos assinalados pela mudança de página, se não a cada linha ou palavra. Com o passar dos anos os livros foram se aperfeiçoando e atingindo um padrão. E hoje, para pensar a leitura, é necessário considerar as diversas práticas contemporâneas de escrita, principalmente no momento em que há uma passagem da leitura do papel ao digital. Para Hayles (2013, p. 226), em uma análise detalhada da obra de Foer no artigo “*Combining Close and distant reading in Jonathan safran Foer’s Tree of Codes*”, os livros de papel têm corpo. E os romances contemporâneos têm se engajado em estratégias que fazem os leitores “aproximarem-se” dos livros através da manipulação em sua estrutura, que pode ir além de simplesmente virar as páginas. É como se estes livros ressuscitassem uma paixão pelo ato de folhear o livro:

These manipulations go beyond the automatic turning of pages, as if these books were determined to reawaken passion by introducing novelty into what have become routine physical encounters. Moreover, these novels displace some degree of narrative complexity from the semantic register of words to the physical forms they present, entwining their materialities with the readers emphatic, proprioceptive and muscular mind-body (HAYLES, 2013, p.227)<sup>36</sup>.

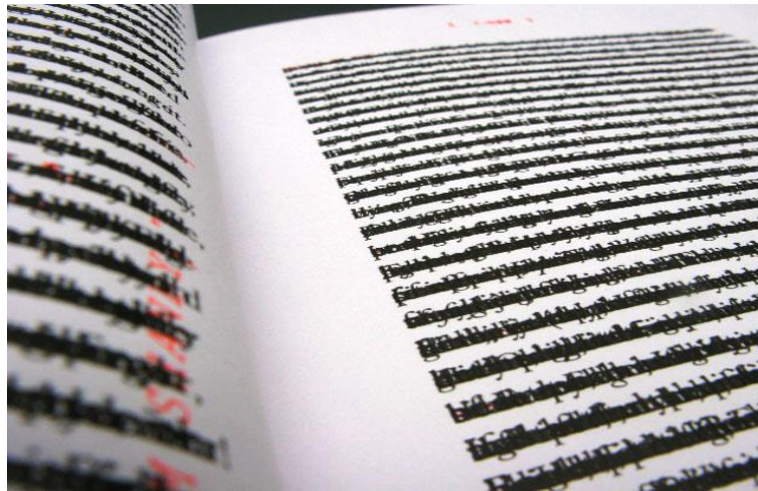
Para Hayles (2013, p. 227), esta característica de um livro de papel - que tem corpo -, pode ser chamada de *aesthetic of bookshiness*, que poderia ser traduzido como uma estética do livro, que viria para enaltecer valores, cultura e tradição e também uma ligação emocional ao objeto livro. Assim, diz a autora que adicionamos paixão e afeto para um encontro que vai além da narrativa do livro. Leitores tornam-se ainda mais íntimos de suas narrativas através do toque de suas páginas. Imiscuem-se leitor e livro. Entre os exemplos de livros que usam tal estratégia, a autora destaca *Only Revolutions*, de Mark Z. Danielewski, *Nox*, de Anne Carson e *The unfortunates*, de B .S. Johnson. Muitos destes livros poderiam ser comparados a livros de

---

<sup>36</sup> “Estas manipulações vão além de simplesmente virar as páginas, é como se estes livros tivessem na sua essência um objetivo de acender a paixão antes adormecida ao introduzir na narrativa algo novo da rotina usual do encontro entre o leitor e o livro. Além disso, estas narrativas dispõem de um certo grau de complexidade narrativa que se relaciona à forma em que elas se apresentam, aumentando a empatia com o leitor através do sistema perceptivo mente e corpo [através da mão]” (tradução nossa, grifo e inserção nossa).

artistas, no entanto, o que os difere é que neles o principal é ainda um comprometimento com a narrativa longa de ficção. As práticas de escrita na literatura contemporânea contribuem para questionar a maneira como concebemos a relação entre forma e narrativa. No entanto, esta não é uma característica específica da atualidade. Para Alan Liu (citada por HAYLES, 2013, p.226), os livros são desconstruídos desde sua origem; desde a “remixagem” de trechos bíblicos de acordo com o calendário litúrgico até a ficção experimental de Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ao *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond de Queneau.

### Imagem 8 - *Tristram Shandy*



Fonte: site Visual Editions

### Imagem 9 - *Cent mille milliards de poèmes*



Fonte: <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2073571>

A autora chama a atenção para o fato de que existiria uma força que garantiria a imutabilidade do objeto livro. Tamanha é a sua intensidade que nem mesmo o advento de aplicativos de leitura digitais (e-books) como Kindle, Kobo e, mais recentemente, o Lev, fizeram com que os livros de papel desaparecessem, como foi o medo de alguns ao surgimento desta nova tecnologia. Em entrevista ao *Estado*, em 2010, o filósofo Umberto Eco defendeu que o livro de papel seria um objeto eterno, como a colher, o machado e a tesoura. Na época, foi bastante criticado, mas hoje, sua visão integradora (e nada apocalíptica) aproxima-se à realidade<sup>37</sup>. *Tree of Codes*, por fim, não é apenas um livro de papel, seu processo de fabricação, como visto anteriormente, é quase que manual.

### 3.3 O Bloco Mágico/*Wunderblock*

As metáforas escriturais utilizadas por Freud para compreender o aparelho psíquico começam a ser pensadas no *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), *Carta 52* (1896), *Interpretação dos Sonhos* (1899) e *Uma nota sobre o Bloco Mágico* (1925). Na *Interpretação do Sonhos* (1899), Freud irá propor uma relação entre a escrita hieroglífica e a interpretação dos sonhos. O sonho, assim como a escrita hieroglífica, deve ser lido no seu valor significante e não no seu valor pictórico. Para Cristina Rego (2006, p.114), o trabalho do inconsciente se faz no sentido de produção de uma escrita e não no sentido de produção de uma mensagem. Ou seja, a escrita do inconsciente é cifrada para o ego e, para poder lê-la, demanda-se uma leitura-deciframento. A escrita hieroglífica escreve uma língua já morta, e por ser morta, foi necessário que se fizesse na sua leitura uma decifração. É, assim, neste ponto, que podemos pensar uma certa analogia entre a escrita do inconsciente e a escrita hieroglífica. Por razões diferentes, ambas não são acessíveis: a primeira, devido à cifração; a segunda, devido ao desaparecimento da língua egípcia.

---

<sup>37</sup> Em pesquisa feita em 2016, os e-books correspondiam a apenas 1% da receita das editoras. E, hoje, ainda, as leituras em smartphones têm ultrapassado às leituras em e-books. As formas de leitores eletrônicos vêm assumindo os mais diversos modelos. O que não mudou foi a baixa quantidade de livros lidos pelos brasileiros (em média 4,96 livros por ano, comparado a 12 livros por ano pelos norte-americanos). Fonte: <<http://link.estadao.com.br/noticias/cultura-digital,leitor-eletronico-faz-10-anos-mas-corre-risco-de-sumir-antes-do-livro-de-papel,70002081269>>.

Sobre uma linguagem desaparecida, Lacan a relaciona à escrita de um único falante, a qual chamou de *lalangue* ou *alíngua*<sup>38</sup>. São os sons emitidos por um infante antes de ingressar em um código universal. Ele se apropria dos sons vindos desse Outro e escreve o seu próprio. Para Jean Allouch (1995, p.11), toda a formação do inconsciente é um *hieróglifo*, no sentido inicial em que resiste à compreensão imediata, não é transparente e só se deixa ler mediante um trabalho de *deciframento*; assim como os sonhos, propõe o autor, não deveriam ser traduzidos, porém, decifrados. Escrever o sintoma, para Allouch (1995 p.11), seria fazer com que ele cessasse de se inscrever: *participando do escrito o sintoma se torna inscritível*. Escrever o sintoma, assim, pode ser um trabalho de deciframento. A decifração ou interpretação destes códigos ou cifras é a base de todo o pensamento psicanalítico.

Retomando tal questão que *Tree of Codes* coloca em jogo sobre a leitura que acontece em movimento, lembramos o antigo artefato pensado por Freud para descrever o aparato psíquico, o *Wunderblock* ou o bloco mágico. O movimento capaz de alterar o percurso de escrita e leitura, composto de camadas, também foi pensado por Freud no texto *Uma nota sobre o bloco Mágico* (1925). É na virara da página que as palavras que estão embaixo podem compor com as palavras da superfície. Para que a página presente faça sentido, é preciso a espera do movimento para que se sobreponha às demais. Assim como para a psicanálise, é na elaboração de uma história que a escrita pode acontecer. O bloco mágico é um brinquedo infantil a que Freud se refere para propor uma relação entre o processo de escrita e o processo de retenção na memória dos *traços mnêmicos*, traços outrora chamados por rastros.

Uma prancha de resina ou cera castanha-escuro com uma borda de papel; sobre a prancha está colocada uma folha fina e transparente, da qual a extremidade superior se encontra firmemente presa à prancha e a inferior repousa sobre ela sem estar nela fixada. Essa folha transparente constitui a parte mais interessante do pequeno dispositivo. Ela própria consiste em duas camadas, capazes de ser desligadas uma da outra salvo em suas extremidades. A camada superior é um pedaço transparente de celuloide; a inferior é feita de papel encerado fino e transparente (FREUD, 1925, p.287).

---

<sup>38</sup> As traduções dos textos de Lacan apresentam *alíngua*, *lalíngua*, ou *lalangue*, como Lacan a criou, por considerar-se este um neologismo intraduzível. Haroldo de Campos foi o tradutor-inventor do prefixo “a” em português. A noção de *alíngua* aparece pela primeira vez em *O aturrito*, mas é no *Seminário Mais, ainda* (1972-73/1985) que Lacan melhor desenvolve esse conceito. Refere-se à *lalangue* nas aulas de 13 de março, 8 e 15 de maio de 1973, e a aula de 26 de junho é especificamente dedicada a esse tema. “A linguagem é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo de *lalangue*” (LACAN, 1972-73/1985, p. 188), diz Lacan ao citar o discurso científico como produtor de saber. Para o ser falante, de início não há linguagem, há alíngua. A linguagem seria posterior por ser uma elucubração de saber acerca da *alíngua*. Na aquisição da fala as crianças utilizam uma linguagem que elas mesmas constroem através de associação de diversos sons verbais vindos do Outro a um único som produzido (FREUD, 1915/1996, p. 241).



Para escrever neste bloco não é preciso o uso da tinta, mas de um objeto pontiagudo que seja capaz de cravar um sulco deixando uma marca na superfície inferior do bloco que fica visível na camada superior. Para apagar o que foi escrito, basta levantar o papel transparente de celuloide da camada superior, ficando esta camada novamente “livre” para novas escritas, receptível a novos traçados. O que interessa principalmente a Freud, no entanto, é que aquilo que se apagou na camada inferior, à luz apropriada, torna-se legível. Podemos ter acesso às marcas antigas ao mesmo tempo em que produzimos novas marcas. Isso é possível porque existe uma divisão entre a parte que recebe o traço e a parte que o retém. Freud faz, assim, uso desse simples mecanismo para propor uma teoria sobre o funcionamento de percepção-consciência.

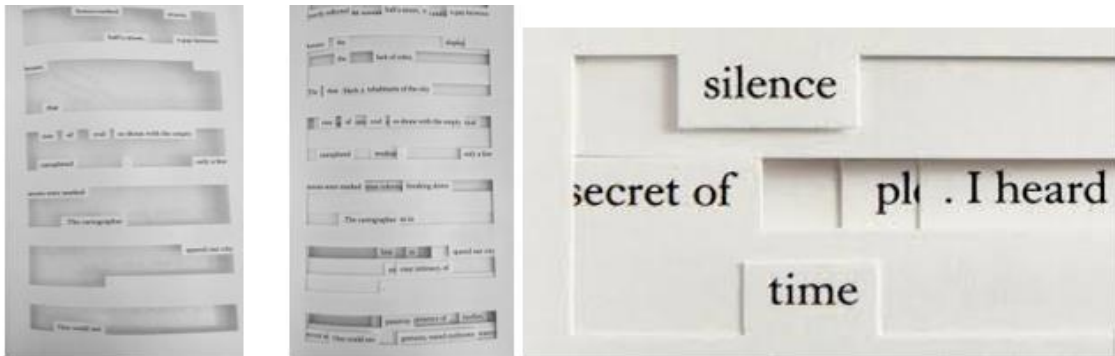
O inconsciente é a prancha de cera que, atrás da primeira folha (a consciência) recebe e apaga (não sem deixar traços) os estímulos (sulcos) externos. O bloco mágico é assim um espaço ilimitado de inscrição. O apagamento no bloco, assim como no aparelho psíquico, é fruto de um par presença-ausência, sendo esta a própria condição de registro. Assim, temos que a descontinuidade entre um agora e um depois é condição da escrita- inscrição, operada em sucessão. Em *Tree of Codes*, temos as *hole words*, ou palavras buraco, aquelas palavras que saltam das páginas de baixo para as páginas de cima e acabam por compor um texto em camadas. Elas não são palavras que estão na folha que está na superfície da leitura, mas aparecem como dentro de buracos nas páginas de baixo. Para Hayles, as palavras buraco são a força criativa do texto:

Lacking the stability of words on the page, they often appear half formed, as fragments peeking through the holes, contingently emerging through erasures created for other purposes and dissipating when the reader lifts the page<sup>39</sup> (HAYLES, 2013, p.230) .

---

<sup>39</sup> “Faltando a estabilidade das palavras na página, eles aparecem meio formadas, como fragmentos que espreitam através dos buracos, emergindo de forma contingente através de apagamentos criados para outros fins e se dissipando toda vez que o leitor levanta a página” (tradução nossa).

### Imagem 10 - Leitura com *hole words*



Fonte: Tree of Codes

Ou seja, assim como no *wunderblock*, aqui também as palavras se dissipam por um movimento feito com a mão. Presença-ausência e apagamento são fundamentais para o funcionamento do “sistema”.

*The cartographer* (on in) (him) ( ) (to) *spared our city* (na easy intimacy, of) ( ). (passivity) (presence of mother,) (secret wi) *One could see* ( ) (gestures, raised eyebrows watery). O trecho “O cartógrafo poupou a nossa cidade pode-se ver”, com a aparição das palavras buracos, extrai-se para “O cartógrafo em para poupou a nossa cidade uma intimidade fácil, passividade, presença da mãe, segredo wi pode-se ver gestos, sobrancelhas arqueadas aguada”.

Neste trecho podemos observar que as *hole words* que aparecem possuem uma função sintaticamente disruptiva: *easy intimacy*, *secret*, *passivity* são palavras que saltam para a página de cima e agregam novos sentidos ao que a página carrega. Na arquitetura do livro, o corte operado por Foer vai além da extração de palavras de Schulz, opera também com uma criação de morfemas, fonemas, criando uma espécie de efeito de zoom e de tridimensionalidade na página. Este efeito faz com que o leitor atente também à estrutura molecular da dimensão da linguagem. Se lermos *Tree of Codes* ao contrário, detrás para frente, estaremos sempre adicionando à página “do presente” as páginas “do passado”, uma presença, porém, que se dissipa cada vez que levantamos a página. Na *Carta 52*, Freud aponta que os traços de memória que compõem o mecanismo psíquico estão sujeitos de tempos em tempos a um rearranjo, uma retranscrição. “Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, 1896/1996, p. 281).

Para Freud o que determina uma defesa patológica (recalcamento), portanto, seria o retorno no presente de um evento (de natureza sexual) que outrora no passado ocorreu. Ou seja,

[...] cada transcrição subsequente inibe a anterior e lhe retira o processo de excitação, quando falta uma transcrição subsequente a excitação é manejada segundo as leis psicológicas vigentes no período anterior e consoante as vias abertas nessa época (FREUD, 1896/1996, p.281).

Persistem, assim, como Freud aponta, regiões de anacronismo onde vigoram os furos, aquilo que está fora do tempo cronológico. O que Freud vem construindo desde *As cartas à Fliess* é uma noção de um tempo como descontinuidade, interrupção e então restabelecimento do contato. Mais tarde, Lacan irá determinar esta noção do tempo como descontinuidade, que vinha sendo trabalhado por Freud, como os tempos que compõem o tempo lógico. O tempo, como produtor de experiência, se estabelece tal qual o trabalho de escrita. É efeito do intervalo entre o traçado e o apagamento. Contato, interrupção, restabelecimento do contato: ação do tempo que, marcado pela presença-ausência, garante a inscrição. Observamos mais precisamente nestas construções relacionadas à escrita como que a passagem do tempo é que vai criar as condições de elaboração de uma história. Inicialmente com Freud, e depois com Lacan, percebemos que a escrita implica a experiência do tempo enquanto uma sucessão e também descontinuidade entre um agora e um depois. Essa é a própria condição da escrita.

### 3.4 A presença-ausência/Inscrição

Já na primeira página, o par presença-ausência, em *Tree of Codes*, se faz de imediato, sem rodeios ou preliminares. Há um título e três parágrafos recortados. Não há palavras. Na origem, uma ausência. O que “lemos” nesta primeira página? O buraco, o vazio, o apagamento, efeito de (re)cortes, extrações/subtrações que saltam aos olhos e ao tato (contato) a cada vez que viramos uma página.

Para a psicanálise, o inconsciente, ao oposto da consciência, que está presente e é pontual, se faz em ausência. Há algo ausente que pode se fazer presente, é isto que primeiramente nos salta aos olhos no encontro com a obra. A supremacia da ausência é nítida e palpável. O ausente, porém, está em estado vestigial, como um traço ou marca de uma presença, é este par presença-ausência que garante uma inscrição. “Na medida em que as marcas do outro/Outro se inscrevem, no compasso do passar do tempo – a diacronia –, são gradativamente apropriadas e com essa repetição das experiências constitui-se o psiquismo” (MILMANN, 2014, p. 164). Tal dimensão de arranjo do psiquismo para a existência do sujeito

em particular também está presente na história da espécie (REGO, 2006, p. 17). O que esta obra nos mostra, já de início, é que não é de um processo de adição que algo pode ocorrer, mas ao oposto, de uma subtração. É a partir de uma ausência que podemos ter uma inscrição. É a partir de uma perda estrutural importante que se permite ao *infans* entrar na linguagem - ou inaugurar-se no simbólico. Ou seja, é na ausência que algo fundamental se constrói.

Freud primeiramente nos ensinou sobre o par presença-ausência ao observar a brincadeira realizada pelo seu netinho de 18 meses. Ele observa como reage seu neto após a saída de casa de sua mãe. O menino, para surpresa do avô, não chorou e passou a brincar jogando um carretel, preso a um fio de dentro para fora do berço, de modo que o carretel desaparecia sob a cama. Repetia esse jogo inúmeras vezes, acompanhado da articulação do som: ó-ó-ó-ó; e, quando puxava de volta o carretel, dizia: dá...dá...dá com expressão de alegria. Freud intitulou com FORT – palavra alemã que significa “fora”, “ir embora”, e DA que significa aqui. Neste ir e vir, o menino “supera” a ausência da mãe. Esta expressão é criada em *Além do princípio do prazer*, de 1920, e apresenta a problemática da pulsão de morte. A pulsão de morte aparece como uma tendência do organismo de “retornar para o orgânico ao repetir o comportamento de buscar a morte ao seu próprio modo” (FREUD, 1920/1996, p.162-163). Para Lacan, a criança do *Fort-da* ilustra o movimento de transcendência necessário à superação da inércia significante quando dá vazão à possibilidade de destruir “o objeto que ela faz aparecer e desaparecer” (LACAN, 1953/1992, p. 183). A superação do mecanismo colocado em jogo pela pulsão de morte se daria, segundo este autor, à medida que *o desejo se humaniza*: ao invés de submissa à privação do objeto, a criança passaria a assumir essa privação como constituinte de seu vir-a-ser. Ou seja, o menino faz ativamente aquilo que sofreu passivamente: ele foi *jogado fora* por sua mãe, seu Outro primordial, e isto ele repete com o carretel. No entanto, isto só é possível porque a mãe lhe transmitiu a mesma perda: de um objeto que ele representava para ela.

Sob essa ótica, é a partir da condição de desamparo que surge a possibilidade de superação dessa condição. Não negar, dessa forma, as ausências nos mapas e o que elas representam ou não representam (a-presentam) é uma forma de se haver com esta condição. Tanto a obra de Schulz, através das ausências nos mapas, como os buracos em *Tree of Codes* situam o tempo todo este par: presença e ausência. Através da brincadeira a criança aprende a simbolizar a ausência traumática da mãe “de modo que esta ausência já não seja uma simples ausência, mas se transforme num momento de uma sucessão contínua de presenças-ausências” (ARAÚJO, 2013, p.15). Para Lacan, o jogo do *Fort-da* é ele mesmo uma metonímia do modo

como nós nos realizamos na linguagem. A representação, no que se refere aos significantes, também não é uma representação “positivada”, pois o significante se apresenta sempre contraposto a outro, questão a ser melhor analisada ao longo deste trabalho.

Representar excede esta primeira configuração, pois há uma impossibilidade de uma cadeia significante se contentar com a falta que um significante possa causar; essa cadeia passa a encenar a presença do significante “faltante”. “O que era antes configurado por meio da representação passa a ser pretexto para o advento de uma encenação, ou de uma rememoração” (ARAUJO, 2013, p. 18). Se Lacan pontua a criança do *Fort-da* como provedora de “uma ação que destrói o objeto que ela faz aparecer e desaparecer na provocação antecipante de sua ausência e de sua presença” (LACAN, 1957/1999, p.183), é na medida em que, a partir da destruição do carretel, a criança serve à ilustração do modo como a reconfiguração das cadeias significantes se dá. No caso do *Fort-da*, o significante faltoso passa a ser encenado por outro significante. A criança do *Fort-da* passa a representar a si mesma jogando o carretel para outro significante que não para si mesma, só que na figura de um “outro eu”, capaz de representar “si mesma” para “um” si mesma, na figura de um “outro eu”.

A falta do significante promove, na medida da encenação, a superação da ordenação antes circunscrita. É em razão de a circularidade antes circunscrita passar a ser retomada de outra forma de ‘representar’ pode dizer também ‘encenar’: na encenação a criança não deixa de representar, mas passa a representar ‘para si mesma’, na figura ‘de um outro’, a destruição do significante ausente. Através da brincadeira, além disso, a criança considera o seu próprio ser como um significante a ser jogado. No caso do *Fort-da*, pois, o significante faltoso se mantém, só que transformado na medida da encenação. Desse modo, a cadeia antes circunscrita passa a ser inscrita de outro modo: na encenação torna-se possível que o significante ausente e que retorna na brincadeira realize-se de outro modo onde a realização libidinal passe a ser deslocada da situação que tinha lugar antes da brincadeira para o significante que passa a ser encenado por meio do movimento do *Fort-da* (ARAUJO, 2013, p. 16).

O significante, dessa forma, estará sempre em uma modalidade de representação: ou seja, em virtude de uma encenação ou rememoração, para outro significante. Essa ordenação significante, ou cadeia significante tem lugar como um circuito a partir do qual passam a ser perfeitas as ordenações previamente circunscritas. Desde esse ponto de vista, uma perda nunca é exclusivamente individual, é sempre uma resultante relacional. “Se no lugar da encarnação do Outro primordial (a mãe) não há testemunho de uma perda, esta não se registra – não faz memória – para a criança e não há construção da dualidade ativo-passivo” (COSTA, 1998, p.34). O que aprendemos com *Tree of Codes* é também da ordem de uma perda nunca ser

individual, mas sempre relacional. O que aparece como ausências em buracos na página *está em relação a* um Outro/outro, como em uma ordenação significativa.

A seguir, nosso olhar é para as formas de (si) jogar, de brincar: o individual posto em cena que organiza a cadeia de significantes. Lembrando que, no processo da constituição psíquica, é este brincar o “organizador” de uma edificação do corpo. Para Milmann (2014, p.168), a tridimensionalidade do corpo – que se constrói na medida em que se constitui o volume do corpo – se efetiva entre o ir e vir do carretel do jogo do Fort-da. A tridimensionalidade dada pela construção psíquica do volume do corpo servirá, assim, como uma “plataforma de lançamento para a escrita” (MILMANN, 2014, p. 168). Ou seja, também para a psicanálise, o jogo vem antes da escrita.

#### 4 TREE OF CODES E O CORTE: AS FORMAS DE (SI) JOGAR

Sancho Pança entra num cinema de uma cidade no interior. Está procurando Dom Quixote e o encontra sentado isolado, fixando o telão. A sala está quase cheia; a galeria – uma espécie de ‘galinheiro’ – está totalmente ocupada por crianças barulhentas. Após algumas tentativas inúteis de chegar a Dom Quixote, Sancho senta-se de má vontade na plateia, ao lado de uma menina (Dulcineia?), que lhe oferece um lambe-lambe. A projeção começou: é um filme de época; sobre o telão correm cavaleiros armados, e num certo momento aparece uma mulher em perigo. De repente, Dom Quixote se ergue em pé, desembainha a sua espada, se precipita contra o telão e os seus golpes começam a cortar o tecido. No telão aparecem ainda a mulher e os cavaleiros, mas o corte preto aberto pela espada de Dom Quixote se alarga cada vez mais, devorando implacavelmente as imagens. No final, quase nada sobra do telão, vendo-se apenas a estrutura de madeira que o sustentava. O público indignado abandona a sala, mas no ‘galinheiro’ as crianças não param de encorajar fanaticamente Dom Quixote. Só a menina na plateia o fixa com reprovação. O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar (este é, talvez, o sentido do cinema de Orson Welles). Mas quando no final se revelam vazias, insatisfeitas, quando mostram o nada de que são feitas, só então (importa) descontar o preço da sua verdade, compreender que Dulcineia – que salvamos – não pode nos amar (AGAMBEN, 2007, p. 81).

Brincar com seriedade. Podemos pensar que toda a poética da extração não passou de uma brincadeira: um brincar com o papel e um pensar com o impossível. Seguindo nossos passos, para não largar esse firme corrimão, como diz Lacan (1962/2003, p.136), nosso olhar agora é para o corte. Aquilo que incide na matéria, na superfície da plata-forma. Cortar (e colar) foi comparado por Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), ao processo de ler e escrever, porém, como um estágio anterior.

Leitura e escrita são meros substitutos do jogo infantil de recortar e colar, nosso primeiro contato com as histórias de papel. O acesso à linguagem talvez não teria suprimido de todo este desejo pelo cortar e colar. Será que eu não preferiria recortar as páginas e colá-las num outro lugar, em desordem, misturando de qualquer jeito? Será que o sentido do que leio do que escrevo tem uma real importância para mim? Ou não seria antes uma outra coisa que procuro e que me é, às vezes, proporcionada por acaso por estas atividades: a alegria da bricolagem, o prazer do jogo nostálgico da criança? (COMPAGNON, 1996, p.12).

Dessa brincadeira (cortar e colar) da criança reside um traço, que estaria sempre presente na leitura e na escrita do texto do adulto. Para o autor, o texto é a *prática do papel*, no qual caberia ao processo de citação este retorno ao momento arcaico do cortar e colar. Do texto lido, um fragmento é relido tal qual um membro amputado. “Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (COMPAGNON, 1996, p. 14). E para isso não é preciso sublinhar uma frase com marca texto ou reescrevê-la em

nossa caderneta, ler, para o autor já em si um ato que desagrega o texto e o destaca do contexto. Ao lermos, decompomos, alteramos a organização do texto. Algo se eleva da leitura, algo decai. Ler é fazer com que algo venha para cima na página e algo vá para a camada de baixo. É uma escolha inconsciente. E, desse corte ou leitura eu me aproprio e me misturo em seu próprio conteúdo:

O livro que eu maltratei (cortei) lembra esses *objetos transicionais* de que fala o psicanalista inglês Winnicott, uma ponta de cobertor, um urso de pelúcia que a criança chupa antes de adormecer. Não me desprendo dele, eu o amo. Pois o livro lido não é realmente um objeto distinto de mim mesmo, com o qual teria uma verdadeira relação de objeto: ele é eu e não-eu, uma *not-me possession* (COMPAGNON, 1996, p.17, grifos do autor).

Compagnon nos lembra da questão do sujeito para a psicanálise ao dizer que o eu se mistura ao objeto transicional: leitor e livro cortado misturam-se. Assim como na relação com o objeto transicional o eu está misturado ao objeto. Termina, o autor, por nos lembrar que o trabalho da citação é a forma original de todas as *práticas do papel*. Citar é a forma original do corte. O corte e a subtração do texto de Schulz resultaram em páginas extremamente delicadas que poderiam rasgar-se com um gesto mais brutal do leitor. Porém, *Tree of Codes* não se trata apenas de delicadeza, mas de uma alternância entre o frágil e o brutal, entre o delicado e o grosseiro. Afinal, a delicadeza das páginas é fruto de um “massacre”, poderíamos até mesmo supor, na obra original, tendo em vista que Foer extraiu noventa por cento da obra de Schulz.

Tal alternância, fruto de um processo de subtração e extração, nos remete ao que Giorgio Agamben postulou como a profanação, em *Elogio da Profanação* (2007). A religião, para o autor, define-se como aquela que “subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada” (p.65). Não há religião sem separação e toda a separação conserva em seu íntimo algo genuinamente religioso, afirma Agamben. O autor parte da definição de sagrado como aquilo que está distante e indisponível para as pessoas. Por pertencer ao divino, está longe do alcance das mãos do homem e será preciso que este divino seja profanado para que seu lugar seja restituído ao uso dos homens comuns.

Profanar, para Agamben, seria desmistificar, propiciar uma aproximação que antes era improvável. Se cortar é maltratar, como aponta Compagnon, profanar é contrabandear: ideias, conceitos, experiências, comportamentos. Para Agamben (2007, p. 66), “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do jogo”. *Tree of codes* reside nesta alternância: entre a delicadeza e a brutalidade. A delicadeza que exige do leitor em seu manuseio é fruto de uma espécie de brutalidade do corte/extração/subtração.



Profanar é criar um novo uso ao objeto e não abolir e cancelar as separações. É saber brincar com estes lugares. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou no outro (AGAMBEN, 2007, p. 66). O jogo, para Agamben, é o que possibilitaria a passagem do sagrado ao profano através do reuso de um objeto, de uma situação.

A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram jogos de adivinhação (AGAMBEN, 2007, p. 67).

O jogo, para Agamben, bebendo em Benveniste, é aquele que tem como potência do ato a inversão – entre o mito que narra a história e o rito que a põe em cena. “Isso significa que o jogo liberta e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente” (AGAMBEN, 2007, p.67). Uma criança pode fazer de seu brinquedo qualquer coisa que um adulto consideraria “séria”: dinheiro, arma, documento, isto tudo vira brinquedo. Essa passagem de uma *religio* – que já foi percebida como falsa ou opressora – para negligência – como *vera religio* – não significa descuido, mas algo que só as crianças e os filósofos são capazes de realizar: conferir à humanidade uma nova dimensão do uso. Para Agamben, o jogo como forma de profanação está em decadência desde que o homem moderno passou a procurar de maneira desesperada e obstinada o contrário do que poderia encontrar: um retorno ao sagrado e aos seus ritos. Para Assmann (2007, p. 7) em um mundo onde tudo parece ter se tornado sagrado, necessário e inevitável Agamben procura resistir, des-criar o que já existe, tentando prevalecer à uma lógica funcionalista de produção. Lembra o escriturário Bartleby de Melville que “preferiria não!”. O próprio texto profana ao partir, rachar, cortar através do paradoxo, da metáfora o que parecia pertencer a ordem de um sagrado. Isso equivale a “ir buscar na infância”, ou seja, depende da nossa capacidade de “jogar e amar, a saber, de viver na intimidade de um ser estranho não para fazê-lo conhecido, mas sim para estar ao lado dele sem medo de ficar entre o dizível e o indizível”. (ASSMANN, 2007, p. 7). Viver na emergência do apenas necessário é viver em um mundo sem sujeito, sem liberdade e sem possibilidade de criação. O que Agamben convoca é a uma profanação do improfanável como um dever ético e político com a próxima geração.

O jogo com o novelo representa a libertação do rato do fato de ser uma presa, e é a libertação da atividade predatória do fato de estar necessariamente voltada para a captura e a morte do rato; apesar disso, ele apresenta os mesmos comportamentos que definiam a caça. A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve

tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante (AGAMBEN, 2007, p. 74-75).

Na ilustração da cena de Dom Quixote no filme de Orson Welles, “Os seis minutos mais belos da história do cinema”, vemos a exclusão da loucura, a infância, o corte, a profanação. No corte há potência, “não se trata de um corte no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (AGAMBEN, 1995, p. 5). Para Agamben, a repetição e o corte no cinema são as tarefas de criação e des-criação cinematográfica quando se trabalha o enquadramento e se considera o não-filmado e o não-escolhido. Quando Dom Quixote rasga a imagem coloca em cena a dimensão de um litoral, aquilo que esta na margem entre o real e o imaginário, entre o literal e o litoral. Através de Dulcinéia vemos a ânsia em excluir aquilo que extravasa, o que é da ordem do sujeito que aparece.

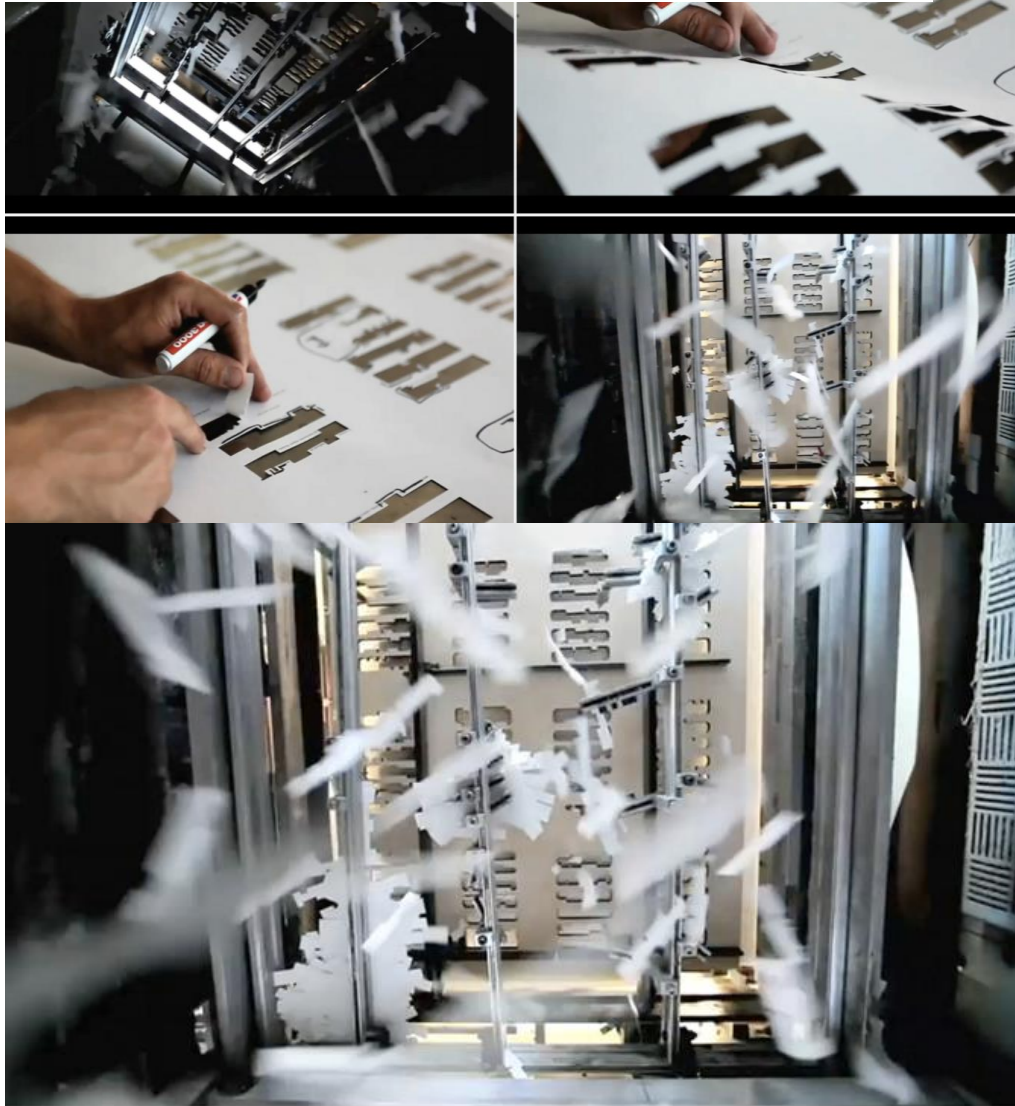
Aquilo que salvamos não irá nos amar, mas mesmo assim é preciso jogar e cortar, extrapolar a cena e seguir com os aplausos das outras crianças. Brincar com o papel é colocar-se em cena, como um dever político com a próxima geração. O jogar aqui tem duplo sentido: jogar fazendo referência ao brincar – como profanar o uso comum de um objeto – e também à brincadeira com o papel através do cortar e colar – a prática primeira da leitura. Mais ainda, podemos pensar no jogar como o lançar-se, jogar-se em movimento de queda.

E, no jogar a si mesmo ou no *si* jogar, é quando podemos pensar que o sujeito entra em cena, quando coloca algo de si<sup>40</sup>. O jogar (*si*) refere-se ao modo individual de contornar o Real. *Saber - fazer - com* o Real. No vídeo *Making off Tree of Codes* uma cena nos chama a atenção: o momento que a lâmina (laser) corta a folha e faz com que inúmeros pedaços de papel apareçam em queda livre. O corte aqui, por ser ato, está relacionado à queda, como veremos a seguir.

---

<sup>40</sup> Allouch (citado por COSTA, 2015, p.132) propõe o luto como relativo a *um pedaço de si*. O *si* é um indeterminado, está num entre lugares: nem bem ao lado do sujeito nem bem do Outro. Sua matriz vem do que Lacan definiu como “amboceptivos”, relativo à raiz primária do objeto *a*. Está situado, por exemplo, no seio, que não se pode dizer como pertencendo somente à mãe – é tanto da criança quanto da mãe. Ele evoca o pedaço sacrificado na separação do corpo da mãe.

Imagem 11 - Corte e queda



Fonte: vídeo Making off Tree of Codes

#### 4.1 Interrogações sobre o corte/ato

*Cortar é um verbo no infinitivo. A ação é um movimento que não pode ser obstruído pela dúvida. Vai-se o livro. Fica o resíduo.*

Élida Tessler, 2008

*Poetry happens when short circuits of sense occur between words.*

Bruno schulz

*Um significante é radicalmente um corte em relação a uma superfície.*

Jacques Lacan

A plata-forma sugere uma matéria na qual algo pode incidir. O corte na plata-forma é a cicatriz numa matéria, seu vestígio é uma marca que confere a ela (superfície da plata-forma) materialidade. Esta marca que fica é uma presença material ausente (da consciência) que traz consigo todo um campo histórico e arqueológico sobre o mito de uma origem. Para Moschen,

[...] a cicatriz é algo que revela a presença de uma ruptura radical: aquela que o corte terceiro introduziu na possibilidade de uma alienação do sujeito em relação à imagem totalizante do espelho, que as modalizações fazem marca no discurso. Cicatriz que, ao mesmo tempo que sutura, revela um corte. Constatamos a presença de um movimento paradoxal na constituição do sujeito na medida em que um movimento de apagamento gera seu oposto, a saber, a revelação daquilo que quer apagar (MOSCHEN, 2002, p. 60).

Para Lacan, é tal corte que inauguraré toda a subjetividade. Um significante só é significante se tiver como lugar uma superfície.

Será que um significante, em sua essência mais radical, só pode ser encarado como corte numa superfície [...] A interrupção no sucessivo faz parte de sua estrutura, a descontinuidade o constitui. Lá, onde se enlaça a descontinuidade com o que é a essência do significante é onde se faz surgir a diferença (LACAN, 1962/2003, p. 325).

Segundo Lacan, a função do traço, em um mundo de significantes, é o que aponta o lugar da diferença. A cicatriz que revela um corte revela também aquilo que ele tenta apagar. Pensamos aqui o corte enquanto ato. Na *forma* da nossa plata-forma um ato incide, rasga, transforma, não permite voltar mais ao que era. Está *em relação a* uma superfície. Na criação artística, aponta Duchamp (1965), há uma passagem ao ato, da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização. Nesta passagem de intenção à realização – o ato inconsciente – o que se produz pode ser que fique na forma de um rastro.

Mesmo no corte, há rasura. O estilete escorrega da régua metálica, interrompe a letra, rasga o sentido, inventa um outro, som. O traço torna-se trajeto. O corte cala, é cálamo. Afia-se a pena de escrever antes de mergulhá-la no nankin. O texto fala. A lâmina ilumina. Lumínula de nada (Haroldo de Campos). Unem-se as pontas de cada linha da página cortada. Horizonte infinito de probabilidades. Arte. (TESSLER, 2008, p. 38).

O artista, assim como o psicanalista, persegue a função de um vestígio. A “função do vestígio” opera tal qual um enigma: produz uma escrita que permanece e que se lê. Para Eduardo Vidal (2001, p.70), “Como num decalque, o objeto intangível deixa sua marca à espera

de um leitor por vir que dirá que ela ainda existe”. Ou seja, aquilo que é do ato criador (ou do ato analítico) reencontraria no inconsciente do outro o rastro que remete a um objeto perdido de uma satisfação primeira. O ato (o corte) está sempre à espera deste leitor a dizer que a marca que se deixa de fato existe.

Em 2010, quando era aluna do mestrado no PPG em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, participei do seminário “Desfazer o espaço – utopia, arte e psicanálise” coordenado pelo professor Edson de Sousa. Nesse seminário fomos convocados ao pensamento sobre as estruturas e o corte, principalmente através do trabalho do artista nova-iorquino da década de 70 Gordon Matta-Clark (1943-1978). O encontro com a obra desse artista também serviu de inspiração para uma reflexão sobre as formas, o ato e o seu des-fazer. O artista fazia intervenções na urbanística da cidade de Nova Iorque na década de 1970. Seus cortes precisos mudam a forma e a estrutura de um prédio ou uma casa, mas ainda assim são capazes de mantê-lo de pé. Matta-Clark buscou, por intermédio de suas intervenções nos mapas da cidade, questionar a lógica econômica pós 1950 de prédios e construções abandonados, resgatando a história e a vida destas estruturas. O corte era feito pela extração de argamassa, tijolos, pisos e, até mesmo, da fachada da estrutura de prédios e casas. Matta Clark é formado em arquitetura pela Universidade de Cornell, em Ithaca, profissão, porém, que nunca exerceu. No começo dos anos 70 formava parte de um grupo chamado Anarchitecture em Nova Iorque que começa a trabalhar e a explorar uma série chamada *Building cuts*, desconstruções, destacadas pela remoção da casa de Love Canal, ou sua proposta na IX Bienal de Paris, na qual perfurou duas casas antigas no distrito de Les Halles, através de uma broca cônica.

**Imagem 12 - Intervenção de Gordon Matta-Clark em Love Canal na IX Bienal de Paris**

Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-27310/arte-e-arquitetura-building-cuts-gordon-matta-clark>>

Na intervenção acima, uma relação entre a arquitetura e a arte, percebemos que da casa se mantém, mas após o corte já não sabemos se ainda se define como uma casa. Após o corte, o que fica é da ordem de um resto inclassificável. Se tomarmos a forma como a estabilização imaginária do sentido, a sua des-forma seria justamente esta desestabilização, fruto de um corte, que na sua repetição faz surgir um traço: a diferença. Os (re)cortes e extrações feitos na obra de Bruno Schulz são também o efeito de um ato. Um ato que incide numa forma instituída – o livro – abrindo uma ruptura, um novo lugar: o livro-escultura-objeto-obra-de-arte ou a destituição de uma forma.

## 4.2 Jonathan Safran Foer: entre memória e imagem

*Apenas para a historiografia vale o participio “passado”; para a memória, o “passado” é ativo e justamente “não passa”.*

Márcio Seligmann-Silva, 2000

Retomamos aqui algo comum tanto a Schulz quanto a Foer em suas narrativas: o trato com a memória e seus vestígios. Se em Schulz temos uma escrita que transita entre a realidade e a fantasia para retratar a percepção do mundo em um momento infantil, nos dois romances de Foer a seguir trabalhados há uma busca por um passado como uma forma de elaboração da morte e da perda. Em *Tudo se Ilumina* e em *Extremamente alto & incrivelmente perto* temos narrativas construídas tal qual um traçado da memória. São pequenas “coisas” aparentemente sem valor, mas que carregam em si um passado particular, que impulsionam os personagens na busca pela reconstrução/elaboração de um passado traumático. A partir destes objetos (uma fotografia ou uma chave deixada dentro de um vaso) há uma partida, um movimento em direção a um *se haver* com a morte e a dor da perda. Pois, como diz Márcio Seligmann-Silva (2000, p.124), o passado para a memória é ativo e justamente, não passa. Poderíamos pensar nestes objetos como aquilo que fica em um estado vestigial em relação à memória.

*Tudo se Ilumina* (2002) é um romance composto de cartas escritas entre os personagens e pedaços de um livro que vem sendo escrito pelo protagonista. Seu caráter inventivo é percebido por invenções e brincadeiras com a própria escrita ao longo da narrativa: os rabiscos e as rasuras nas páginas questionam a própria autoria e o ato de escrever. Primeiro romance de Foer, fruto da sua tese de doutorado na Universidade de Princeton, fala sobre a ausência em uma história de vida, fruto da guerra. E, por história de vida, entendemos um passado familiar que foi composto de lacunas, perguntas de vida sem respostas, vidas que não puderam ser narradas ou transmitidas, pois, há algo na guerra que gera nada além de silêncio, e o narrar torna-se um fardo à memória. De forma criativa e original, este livro conta a trajetória do jovem Jonathan Safran Foer (personagem fictício homônimo do autor), que parte em uma jornada eloquente à Ucrânia em busca das ausências de seu passado e com o objetivo de escrever um livro sobre a cidade natal de seu avô, Trachimbrod. É como se ele precisasse passar pela experiência para poder narrá-la – escrevendo um livro. Desta história o personagem guarda pequenos vestígios, que se apresentam através de velhas fotografias. É como se a busca fosse pelas pegadas deixadas por seu avô. É um romance também sobre herança e transmissão.

Para chegar a Trachimbrod, Jonathan contrata uma empresa, a Heritage<sup>41</sup> Touring, uma empresa que tem como função levar turistas até cidades da Ucrânia e da Polônia. A empresa é administrada pela família Perchov. Nesta viagem, o personagem é acompanhado pelo excêntrico intérprete Alexander Perchov, seu avô e a cadela Sammy Davis Júnior Júnior. A família Perchov também carrega suas dores que não deixam de perfilar pela obra. O pai de Alex é quem encarrega o rapaz de levar o avô nesta viagem, o avô, que depois de ficar viúvo alega estar cego. Este avô também passou pela Shoah e tem nesta viagem suas lembranças em retorno. Durante a Guerra, em uma ocupação nazista, foi obrigado a matar seu melhor amigo para não morrer, participando de um jogo cruel dos soldados alemães. Encontrar-se com tais lembranças foi inassimilável para este avô que acaba suicidando-se na banheira de um hotel durante a viagem. É como se as histórias de elaboração e transmissão se misturassem entre a família Perchov e a família de Jonathan. É como se aqueles que levam o personagem principal – Alex e seu avô – também fossem levados pela viagem.

Os quatro se embrenham em uma tragicômica viagem em busca de um triste passado a ser contado pela agora idosa Augustine ao jovem Jonathan. É um romance construído sob três narrativas complementares e diferentes, no qual se alternam as cartas entre Foer e Alexander, trechos do livro que está sendo escrito pelo personagem Jonathan, contando a história de sua família desde o nascimento da aldeia Trachimbrod no século XVII, e o momento atual da viagem de pesquisa ao local.

A viagem se configura quase como uma pesquisa, na qual o personagem principal Foer vai recolhendo histórias e “apetrechos” ao longo de seu percurso, coisas aparentemente sem valor algum, como botões, pêlos, e restos de comida, os quais mantém junto a si, em uma pequena bolsa. Alex chama Jonathan de herói, o pai de Alex é Father e seu avô Grandfather.

Foi durante as cinco horas de viagem entre a estação ferroviária de Lvov e a cidade de Lutsk que o herói me explicou porque viera à Ucrânia. Ele escavou vários itens de uma bolsa lateral. Primeiro mostrou-me uma fotografia amarelada. Estava dobrada, e colada por muitos pedaços de fixador (FOER, 2005, p. 79).

Ele escavou da bolsa alguns pedaços de papel, e disse: aqui estão os meus mapas. (FOER, 2005, p. 86).

A busca se personifica em Augustine, a mulher que, quando jovem, aparece ao lado de seu avô em uma foto. É esta foto que faz com que o jovem parta em busca deste passado. Augustine poderia contar a Foer sobre o passado de seu avô durante o ataque alemão ao campo

---

<sup>41</sup> Interessante o nome da empresa, já que *heritage* significa herança.



de resistência judaico, que aniquilou a vida de milhares de judeus, sendo seu avô um dos únicos sobreviventes. A sobrevivência permitiu que este avô criasse uma família e tivesse filhos e netos, mas, talvez não tenha permitido que uma situação de testemunho pudesse se fazer. É isso que faz com que, anos depois, seu neto parta em busca da história sobre seu passado. Desse avô, o neto herdou o dever de produzir um testemunho, uma transmissão da experiência.

Entende-se o efeito de trauma como aquele efeito arrebatador e de emudecimento que clama por uma borda tecida por palavras em um momento posterior. A pergunta de muitos pesquisadores sobre o trauma é justamente questionar-se porque ele retorna e quais são as possibilidades de narratividade e transmissão dessa experiência arrebatadora. Sobre a relação entre trauma, sonho e narração, podemos retornar ao texto de Sigmund Freud datado de 1900, *A interpretação dos sonhos*. Nele, Freud introduzirá um sonho que vincula sua teoria dos sonhos e da realização do desejo à questão da realidade externa e, mais especificamente, à realidade da morte, da catástrofe e da perda<sup>42</sup>. Freud narra da seguinte maneira este sonho: um pai velou dias e noites ao lado da cama de sua criança doente. Depois de a criança ter morrido, ele se deita em um quarto vizinho para descansar, deixando, no entanto, a porta aberta, de forma a poder olhar, de seu quarto, o quarto no qual o corpo da criança se encontra, estendido e rodeado de grandes velas. Um senhor idoso foi chamado para velar também e encontra-se sentado ao lado do corpo, murmurando preces. Depois de algumas horas de sono, o pai sonha que a criança se encontra ao lado de sua cama, o segura pelo braço e sussurra de modo repreensivo: *Pai, você não está vendo que estou queimando?* Ele acorda, percebe uma luz clara que vem do quarto do defunto, corre até lá, encontra o velho vigia adormecido, os invólucros e um braço do precioso corpo queimado por uma vela, que caíra acesa sobre ele.

Para Freud, o pai do menino morto não acorda de seu sonho, pois existe um desejo de postergar seu contato com a realidade da morte do filho. Segundo Nestrovsky e Seligmann-Silva (2000, p. 8), a palavra catástrofe vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata + strophé*), sendo outra tradução possível “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto.

A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer ‘ferimento’. ‘Trauma’ deriva de uma raiz indo-europeia

<sup>42</sup> No artigo da crítica de literatura americana Ilka Saal (2011) “*Regarding the pain of self and other: trauma transfer and narrative framing in Jonathan Safran Foer’s Extremely loud and Incredibly close*”, a autora sugere haver uma relação na ficção foeriana entre as atrocidades da Segunda Guerra e o ataque de 2001 em Nova Iorque. A relação, sugere Saal, é consequência de um movimento ocorrido na literatura norte-americana após o atentado às torres gêmeas, que diz respeito à (re)leitura de uma tragédia com base em uma anterior, no caso a *shoah*, o que a autora nomeia de *trauma transfer*. Dessa forma, sendo evocado num espectro indireto, a *shoah* serve como uma espécie de “pano de fundo”, para que se tome como referência as situações de trauma que vierem depois.

com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’. Nesta contradição - uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa (NESTROVSKY; SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 8).

A questão do trauma, trabalhada por Cathy Caruth no texto *Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)*, situa o trauma como

[...] a resposta a um evento, ou eventos, violentos, inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando eles acontecem, mas retornam mais tarde repetidamente em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos da repetição. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: o de que o ver mais direto de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; aquela imediatividade pode, paradoxalmente, tomar a forma de atraso. A repetição de um evento traumático – que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão – sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro deste ver repetitivo (CARUTH, 2000, p.20).

Ou seja, a memória, a partir desta lacuna e perda, opera a partir de um atraso. A memória só existe ao lado do esquecimento: são face e verso da mesma moeda; uma é o fruto sobre o qual o outro se inscreve (CARUTH, 2000, p. 53). A memória tramita em uma zona intermediária aberta pelo pulsar do par presença-ausência, nas suas diferentes facetas. Percorrê-la é traçar um mapa. Neste traçado é preciso acolher os efeitos do tempo. Como vimos anteriormente na exposição freudiana, existem regiões de anacronismo na memória, os furos, aquilo que está fora do tempo cronológico. Quando traçamos o mapa destas ausências recolhemos estes furos que garantem a inscrição. O tempo é o produtor da experiência que quer produzir transmissão. Para Caruth (2000, p.53), existe um compromisso da consciência, no qual é ético acordar para transmitir a experiência do traumático. Essa é a interpretação que a autora aponta ao fazer uma comparação entre a análise do sonho por Freud e por Lacan. Acorda-se para contar e transmitir a dor de quem fica. Ainda, segundo Caruth (1995, p.4) o evento não é assimilado ou experienciado de forma plena naquele momento, mas tardiamente, na possessão repetida daquele que o experienciou. Ou seja, é num *a posteriori* que uma representação pode se formar, através de uma imagem ou palavra. A temporalidade do evento traumático é complexa e envolve construções recíprocas do passado e do presente, apontam Nastrovsky e Seligmann-Silva (2000, p. 9).

Qual seria o traço essencial do trauma? Para Lacan, no *Seminário X (1962-63/2005, p. 355)*, esse traço é a intromissão radical de uma coisa tão Outra no ser vivo humano, já

constituída para ele pelo fato de passar para a atmosfera, que, ao emergir neste mundo em que tem que respirar ele fica, a princípio, literalmente asfíxiado, sufocado. O trauma do nascimento, para Lacan, não é a separação da mãe, mas a própria aspiração de um meio intrinsecamente Outro. O primeiro sinal de angústia é o traço essencial de algo na intromissão radical de uma coisa tão Outra no ser vivo humano que disso ele emerge e nessa nova atmosfera não consegue respirar e fica sufocado. “O que o sujeito é só pode entrar no mundo como resto, como irreduzível em relação ao que lhe é imposto pela marca simbólica. É a esse objeto como objeto causal, que se prende o que identificará primordialmente o desejo como desejo de reter” (LACAN, 1962-63/2005, p. 356).

Freud observa que o sujeito do luto lida com uma tarefa que consistiria em consumir pela segunda vez a perda do objeto amado, provocada pelo acidente do destino. E Deus sabe o quanto ele insiste, justificadamente, no aspecto detalhado, minucioso, da rememoração de tudo o que foi vivido da ligação com o objeto amado (LACAN, 1962-63/2005, p. 363).

Para Lacan, o trabalho do luto é feito para manter e sustentar todos estes vínculos de detalhes que, na verdade, a fim de restabelecer a ligação com o verdadeiro objeto da relação, o objeto *a*, para o qual será possível posteriormente dar um substituto que afinal não terá mais importância do que aquele que anteriormente ocupou o seu lugar. O objeto *a* aparece como um sinal da presença do desejo do Outro (a angústia sinaliza a presença do desejo do Outro). O ponto cego nesta demanda é aquilo que não podemos apreender. A *poética da extração* nos conduz em uma aproximação tal questão: um corte no Outro que faz com que surja este algo inapreensível. Uma perda “irremediável de parte de si, que precisa ser abdicada ao Outro, para que o sujeito possa se apropriar dos significantes que vêm dele” (SIRELLI, 2017, p. 260). Há uma extração, como Foer extraiu/subtrai/cortou em Schulz e fez com que surgisse o livro-impossível (de nomear, de apreender).

No segundo romance de Foer, *Extremamente alto & incrivelmente perto* (2005), o inventivo e irreverente menino Oskar Schell parte em busca de uma pista supostamente deixada pelo seu pai antes de morrer no atentado às torres gêmeas em Nova Iorque no 9/11: uma chave deixada dentro de um vaso. Neste romance, o leitor embarca no universo de um menino de dez anos. A narrativa conta com uma ampla quantidade de imagens, que também retratam as histórias da família Schell durante a Shoah. Os dois romances de Foer têm em comum o fato de serem narrativas fragmentadas. Talvez esta forma seja ao que recorre o autor como modo de representar o irrepresentável: a complexidade de seus personagens que se veem às voltas com a elaboração de uma experiência da ordem do traumático. Tanto Grandfather como o avô de Oskar Schell viveram uma situação de silenciamento após a Segunda Guerra. O avô de Oskar,

após a Guerra, não pronuncia mais nenhuma palavra e se comunica por palavras escritas. Thomas Schell perdeu a família e a noiva grávida nos bombardeios de Dresden (onde morreu Bruno Schulz). A avó de Oskar era a irmã da noiva de Thomas. Seu relato é de um casamento infeliz, que sempre esteve à sombra de um passado que não pode ser elaborado, recontado, muito pelo contrário, ficou tomado literalmente pelo silêncio. Thomas Schell estava sumido e reaparece quando vê no jornal o seu nome após o atentado: o filho carregava o mesmo nome do pai.

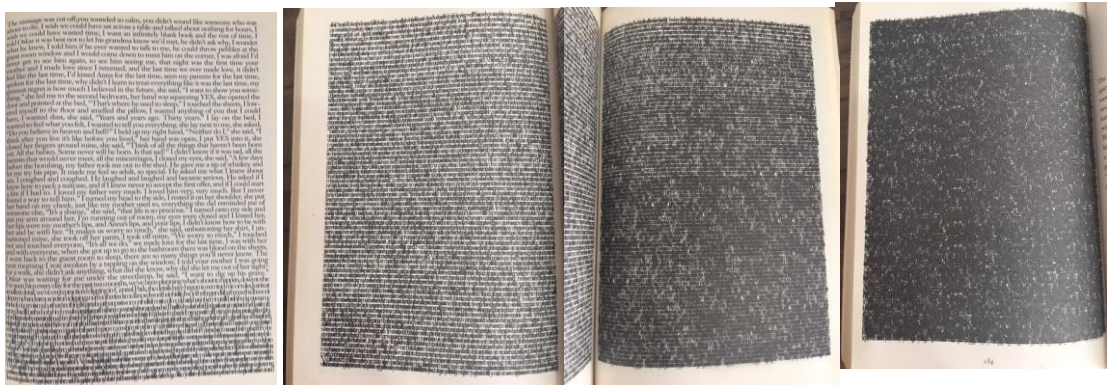
O dever da transmissão e do testemunho coube, ainda, não à segunda geração, mas à terceira. Mesmo o fato principal de *Extremamente alto & incrivelmente perto* sendo a elaboração da morte do pai, é apenas neste momento que ficamos sabendo sobre a história do avô e seu mutismo. Oskar, por outro lado, parte em uma obstinada jornada que nada tem de silenciosa. Nem por isso o menino deixa de carregar o enorme peso de sofrimento e também culpa. Após o avião colidir em uma das torres do World Trade Center, o pai telefona para casa para se despedir e dizer que ama o filho<sup>43</sup>. O filho, porém, fica em silêncio e não responde ao pai, e por isto se culpa, por baixo das roupas tem vergões feitos pelos beliscões que ele se dá.

As imagens abaixo são das páginas 281, 282, 283 e 284 do livro. Elas começam na página 280 com Oskar falando sobre o telefonema de seu pai. *These are his last words* (estas são as suas últimas palavras). A sequência das imagens, que vai do texto à pura imagem, tentam representar o que presenciamos quando ouvimos as ligações que foram cortadas quando as pessoas estavam prestes a morrer: a palavra que vai sumindo, caminhando a um silêncio de morte, puro ruído. O pai de Oskar faz seis ligações, todas ficam gravadas na secretária eletrônica e nenhuma foi atendida pelo filho, mesmo estando em casa para ouvi-las na hora que chamaram. As imagens mostram um movimento que vai da escrita à pura imagem. Da voz ao ruído. Como representar o apagamento?

---

<sup>43</sup> No memorial criado no lugar do atentado às torres gêmeas é possível ouvir diversas ligações feitas pelas pessoas que estavam no avião sequestrado antes de ele atingir as torres. Antes de entrar na sala e ouvir os áudios, há um aviso sobre o caráter demasiado emotivo dos áudios. Mas nem todo o aviso é capaz de nos proteger do terror de ouvi-los.

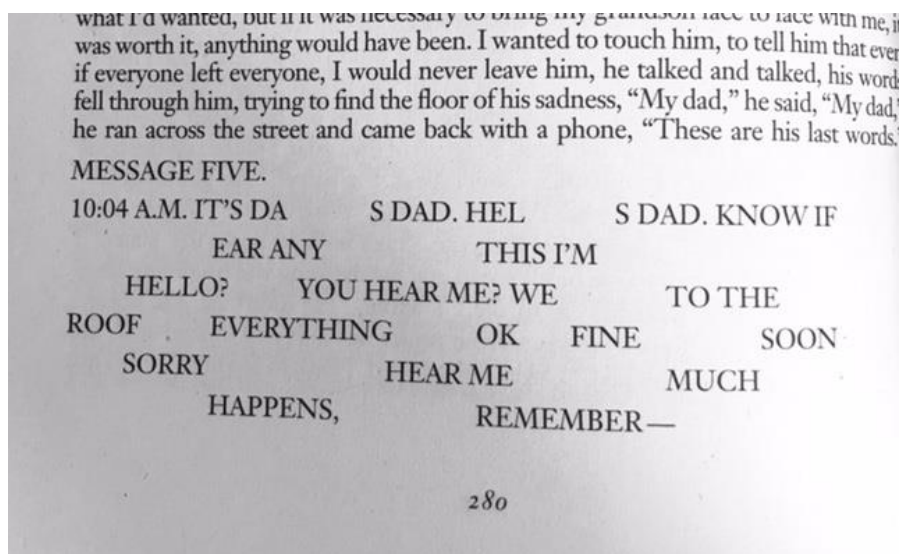
### Imagem 13 - Da voz ao ruído



Fonte: Foer, 2005, p. 281, 282, 283, 284.

### Imagem 14 - As últimas palavras

Fonte: Foer, 2005, p. 280.

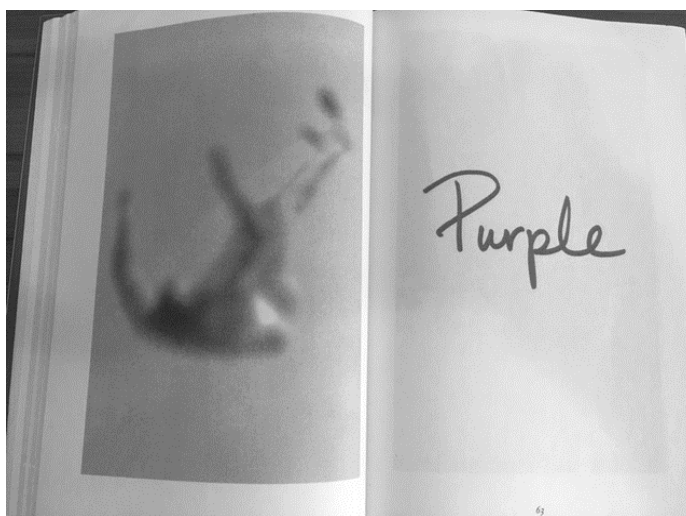


### 4.3 Queda e elaboração: “cair ao contrário”

*Uma fotografia se torna surpreendente a partir do momento em que não se sabe porque ela foi tirada*  
 Roland Barthes, 1980

Ao longo do livro uma imagem chama a atenção: o corpo caindo do *World Trade Center*. Uma queda, ou, mais provavelmente uma escolha de atirar-se de um prédio em chamas para não morrer queimada/o. Existiria uma forma confortável de escolher como morrer? Como uma imagem poderia capturar tal escolha para nós tão Real? No momento que o WTC estava em chamas e antes de por fim vir a colapsar, muitas pessoas se atiraram dele, agarradas por vezes em toalhas de mesa. A maioria das pessoas sabe que uma toalha de mesa não é um paraquedas e que não tem a capacidade de fazer atrito suficiente com o ar para que possa salvar alguém da força brutal da queda com que atingirá o chão. Mesmo assim as pessoas se atiraram usando toalhas de mesa. A imagem abaixo retrata uma das imagens que compõem o livro que Oskar chama de *Stuff that Happened to Me*:

### Imagem 15 - *Stuff that Happened to Me* - queda



Fonte: FOER, 2005, p.62 e 63.

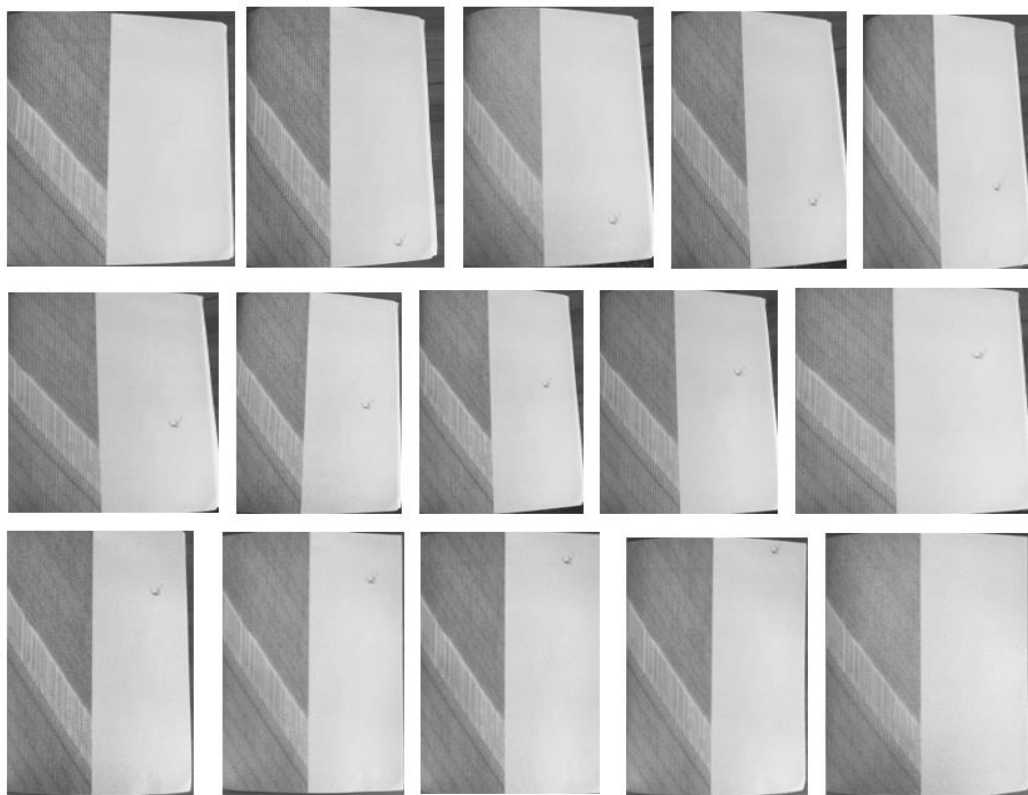
Nesta página a imagem do corpo caindo está em *zoom*, é possível identificar os pixels que compõem a imagem. Ao final do livro, as imagens do corpo caindo retornam, porém, sob uma nova perspectiva. Não identificamos mais o *zoom* da imagem, mas sim um rearranjo, toda uma composição feita pelo escritor.

O giro que Foer demonstra através da narrativa, e também através da imagem, é que uma queda pode ser “ao contrário”. Cair ao contrário é se haver com a perda. É recolher dela

### Imagem 16 - Queda ao contrário

seus efeitos e não entregar-se à morte. Para isso é necessário um movimento, um trabalho de luto. A imagem única do *falling man* – homem caindo – tem uma representatividade oposta à da composição de quinze imagens arranjadas por Foer, na qual a queda faz-se ao contrário. É tão difícil olhar para esta imagem que ela sozinha comporta quase que uma dimensão de um insuportável. Como imaginar que aquilo que se enxergava despencando de um prédio em chamas eram pessoas? Como lidar com o horror de tal imagem?

Fonte: Foer, 2005.



Aqui eu recolhi as imagens e as coloquei em composição. Na primeira imagem aparece apenas o pedaço do corpo; na segunda, ele já aparece por inteiro e “vai subindo” ao longo das quinze páginas, até sumir. Roland Barthes, em sua última obra escrita, *A câmara clara* (1980), começa fazendo referência a uma foto que lhe causava espanto, mas que ninguém parecia compartilhar com ele tal sensação. A solidão que senti em relação a esta imagem fez com que discorresse em uma profunda análise sobre a fotografia e a atração que sentia por determinadas fotos. Nela sugeriu que há imagens (no que se refere às fotografias) que se supõem furadas, pois capturam o olhar do telespectador (*punctum*) e outras que expulsam o sujeito, que são imagens planificadas. A imagem-furo é aquela que nos afeta e convoca a deslocamentos,

retirando de nós a tranquilidade de uma “casa” própria, de um ponto de vista central que nos sustentaria ilusoriamente como centro do campo do olhar (RIVERA, 2013, p. 45). O *punctum* é algo que nos toca de forma ambivalente, amorosamente e também violentamente. “Da tela que encobre este ponto sensível, a imagem pode furar e convidar o sujeito a aparecer como seu efeito. A imagem me olha — ameaçando quase matar-me” (RIVERA, 2013, p. 45).

Comecei a pensar nos pixels da imagem do corpo em queda: quanto mais de perto se olha, menos se pode ver. Porque você está gritando? Longa história. Meu tempo é longo, falei, porque qualquer coisa que pudesse me aproximar do Pai era algo que eu queria saber, mesmo que me magoasse. (FOER, 2005, p.325).

O trecho acima é uma conversa do menino Oskar com seu avô. *Qualquer coisa que pudesse me aproximar do Pai*, aqui Foer nos lembra também da relação do menino de Schulz com seu pai. Em Schulz, o menino acompanha o desfalecimento do pai, aqui, Oskar tenta elaborar a morte do pai. Nas duas histórias os meninos têm em torno de dez anos de idade. No sonho de Freud, assim como no livro de Foer, temos a queda, a queda da vela acesa sobre o corpo morto e a queda do corpo depois do contato com as chamas do prédio. Talvez por isso, a última imagem de *Extremamente alto & incrivelmente perto* seja anti-gravitacional, de baixo pra cima, pois sugere um retorno no tempo para que a memória possa alocar o acontecido. A perda do pai de Oskar jogou o menino em um meio intrinsecamente Outro, uma aspiração. O lugar que se ocupa no mundo após o desamparo pela perda dos pais, principalmente para uma criança, é radicalmente Outro.

*Quanto mais de perto se olha, menos se pode ver*, diz Oskar Schell ao seu avô. As imagens são uma confabulação de pixels que, quando muito ampliadas, perdem o foco. O que Foer faz é propor um movimento de distanciamento da imagem. Ao tomar distância desta imagem do *falling man*, Foer propõe uma inversão, a qual está intimamente ligada à narrativa de seu romance. A “inversão” é nos mostrar o disruptivo de um ato: que pode transformar uma queda em uma queda ao contrário, uma queda com efeitos de gravidade em direção à morte, em uma queda anti-gravitacional. Foer nos propõe uma imagem anti-gravitacional, de baixo para cima.

Tendo em vista a inversão proposta por Foer através da fotografia na narrativa e lembrando a imagem das palavras em queda a cada vez que uma página é produzida, poderíamos, quiçá, lançar mão da seguinte pergunta: Será que é isto que Foer também faz com a narrativa de Schulz em *Tree of Codes*? Cavar as páginas de Schulz poderia também ser uma forma de propor um “novo final” a este pai? Se em *Tree of Codes* o que Foer faz é transformar o pai sem bordas de Schulz em um pai que está em contato com a mãe e tenta uma reconciliação,



em *Extremamente alto & Incrivelmente perto* cabe ao pequeno Oskar compor uma espécie de testemunho, fruto da experiência, tanto pelo trauma vivido por seu avô quanto da sua própria dor pela morte do pai. A poética da extração neste trabalho retrata, assim, dois movimentos em que é possível jogar (si) ao contrário. Uma forma de colocar algo de si após o contato (com tato) com este outro/Outro, algo que é da ordem de uma invenção. Não seria isso, também, afinal, a terapêutica de uma análise?

#### 4.4 A inversão causa e efeito para a psicanálise

A física pode postular uma lei universal – como a lei da gravitação em Newton, que mantém todo o universo sob uma lei básica. Newton pode escrever em um único volume toda a ciência dos corpos em movimento com uma inédita precisão matemática – completando o que os físicos da Idade Média haviam tentado e Galileu começara a trazer à realidade. Suas três leis do movimento formam a base de toda a física posterior, e com as mesmas leis, Newton também resolve um problema astronômico milenar – o do movimento dos planetas no espaço. Na verdade científica, “variações de enunciação, desde que conformes à fórmula, não alteram o valor da verdade da proposição” (IANNINI, 2013, p. 260). Ou seja, na fórmula, por exemplo,  $F=m.a$  que significa que “a resultante das forças que agem sobre um corpo é igual ao produto da sua massa vezes aceleração adquirida”, se adicionarmos um fator a esta fórmula não invalidaremos a anterior. Na poesia, pelo contrário, não é possível atarar a enunciação sem alterar seu conteúdo de verdade, pois a poesia (e a psicanálise?) “viola o código linguístico e se recusa limitar um único sentido à sua mensagem” (IANNINI, 2013, p. 260). Nesse sentido, na ciência temos a maior separação entre forma e teor (conteúdo) do discurso; “na poesia, eles são inseparáveis; ao ponto mesmo de interrogar a pertinência destas noções, como por exemplo na discussão acerca do problema da autonomia da forma”. (IANNINI, 2013, p. 260).

Para a psicanálise, quando se trata de lei, dizemos que um corpo obedece à lei da queda dos corpos, mas ao contrário disto, cada vez que falamos de causa há sempre algo de anti-conceitual, de indefinido em operação. Poderíamos dizer que as fases da lua são a causa das marés, e nesse sentido o termo causa estaria bem empregado. Mas para Lacan, isto não quer dizer nada, pois há um buraco e algo vem oscilar no intervalo. Só existe causa porque algo manca/claúdica (LACAN, 1964/1979, p. 27).

Diferente da lei, a causa intervém quando a determinação simbólica tropeça, quando um significante falta para dar conta do que se passa. Na física, a causa não se isola como tal, pois para tanto é preciso descontinuidade – e mais que

isso –, corte. Lacan mostra em diversos níveis que é justamente por ser exterior à razão; é no nível humeiniano (que não é o da lei) que a causa toma sua consistência. É aí que ela se isola como tal. Para tomar a imagem de Hume, pode haver lei no movimento da bola de bilhar, mas entre a lei e a causa o que há é hiato. (MOURA, 2006, pg. 85).

A Lua como causa das marés é isso (um evento começa na Lua e acaba na maré pela intervenção da rotação percebida da Terra). E por isso, Lacan diz que aí o termo causa está bem empregado. O movimento das marés é explicado pela atração gravitacional que a Lua exerce sobre a Terra, maior em certos pontos da superfície, em certos períodos, pela maior proximidade. A atração faz com que as águas do oceano avancem sobre parte da terra, e a rotação diária e contínua da Terra faz com que essas concentrações de massas de água pareçam subidas e descidas do nível do mar. É, portanto, um fenômeno cuja emergência se deve à conjugação da ação da lei (gravidade) – com uma espécie de torção que se realiza pela presença de um observador hipotético (o próprio ponto de medição serve).

O inconsciente está entre a causa e o que ela afeta. O caso é também um famoso exemplo tomado por Bertrand Russell (1978) – que quer eliminar este fator (‘isso não quer dizer nada!’) da dedução lógica –, para criticar o retorno da causa intrínseca, posta ela mesma pela determinação, como hiato. Ora, a partir da indicação de Lacan de que aí o termo está bem empregado, pode se ver nisso justamente o índice da presença do sujeito, que rechaçado na ciência, retorna desordenando, e é recebido como as histéricas antes de Charcot e Freud (‘isso não quer dizer nada!’). (MOURA, 2006, p.86).

Foer nos aponta, com sua queda ao contrário, este índice de presença do sujeito, ou seja, a possibilidade da desconjuração de uma lei da gravidade. Não existe uma lei física que faria uma pessoa cair para cima na terra. Mas quando se fala de causa, na definição de Lacan (LACAN, 1964/1979, p. 27) “há uma determinação simbólica que tropeça, quando um significante falta para dar conta do que se passa”. Só existe causa porque algo manca/claúdic. Só existe causa porque há corte. A isto, Costa (1998, p. 55) nomeia de efeito de sujeito, ou o singular que reorienta a estrutura. Para isto é necessário que o tempo atue trazendo efeito na estrutura. No instante de ver, há uma enunciação sem sujeito. É preciso que atue o tempo de concluir para aparecer o índice de presença do sujeito, ou, a queda anti-gravitacional proposta por Foer.

## 5 A POÉTICA DA EXTRAÇÃO EM *TREE OF CODES*

*Sometimes texts do not want to be written texts at all, but try to be like paintings or works of music — or how they think painting and music "do".<sup>44</sup>*

Kiene Wurth

A operação de extração (que também poderíamos dizer subtração) poderia ser pensada como o ponto nodal do saber psicanalítico. A extração pressupõe um transporte, alteração de lugar original para outro. A própria leitura é uma extração, aquele que extrai coloca algo de si. Quando contamos nossa história, extraímos. Quando o analista ouve uma história, ele também extrai. Na constituição do sujeito psíquico, para a psicanálise, a extração é a operação, assim como o corte, fundamental para a constituição do sujeito psíquico, o sujeito da linguagem. A extração está na base da diferença que a psicanálise pressupõe entre indivíduo e sujeito. A palavra indivíduo vem do latim *individuum*, que significa aquilo que não se pode cortar, que não é divisível. O que, em grego, significa *átomos*. Na história do pensamento, muito se discorreu sobre a relação entre esta unidade indivisível e o coletivo. Inclusive, nesta relação está a base do nascimento da sociologia no século XIX. Para Porge (2009, p. 169), “é claramente com a psicanálise que a divisão do indivíduo em sua dimensão estrutural adquiriu seu pleno reconhecimento”. Freud introduz esta noção pelo termo *Ichspaltung*, clivagem do eu, influenciado por um pensamento psicológico. Em Lacan, a *Spaltung* do eu (*ich*) é nomeada de divisão do sujeito. A divisão do sujeito, segundo Lacan, é uma instituição do sujeito destituído pelo significante, enquanto representado por um significante para outro significante.

Com esta proposição, Lacan “resolve” a problemática do individual-coletivo, ora pensada como incontornável. Este sujeito é efeito da linguagem, que lhe é anterior. Por lhe ser anterior, é de uma relação entre o outro e o Outro que nos interessa: Lacan conduzirá o pensamento em um ponto que faça a relação entre o significante e o fundamento do sujeito. “Está bem claro que é necessário que encontremos o sujeito na origem do significante” (PORGE, 2009, p. 66). Para que um coelho saia de uma cartola, aponta Lacan, é necessário que tenha sido colocado lá previamente. O que isso quer dizer? Que há algo que precede o surgimento do sujeito e também que, diferente do signo, representa algo para alguém, o significante representa o sujeito para outro significante. É, neste ponto, que Lacan introduzirá

---

<sup>44</sup> “Às vezes, os textos não querem ser textos escritos, mas tentam ser como pinturas ou obras musicais - ou fazer o que eles pensam que a pintura e a música ‘fazem’” (tradução nossa).

o seu conceito de *Rastro* porque o significante está primeiro no campo do Outro. É porque houve o apagamento de um rastro ou de uma pegada que o traço pôde surgir. O traço unário, é, assim, aquilo que transita no jogo sem ser uma origem, é anterior ao signo e permite a articulação entre os significantes. Na constituição do sujeito psíquico, a identificação ao traço é possível graças ao seu apagamento.

A poética da extração em *Tree of Codes* é o que permite que este livro-escultura seja o diferente, o inquantificável, o inapreensível. E a extração está na base da diferença para o traço em psicanálise. Poderíamos assim pensar que há algo da poética da extração que aproximaria a obra de Foer com o conceito do traço unário. Voltemos um pouco na relação que é possível estabelecer, como vimos desde Freud, entre escrita e constituição do aparelho psíquico. Sabemos que a linguagem escrita se ordena a partir de leis simbólicas que guiam a harmonização e composição de um esquema gráfico no qual traços são distribuídos espacialmente e cujo sentido é obtido através da inscrição de uma diferença entre eles. “Uma letra gráfica é vazia de sentido, puro traço, que se tornou fixa e material, mas que não significa nada em si” (MILMANN, 2014, p. 93). A escrita, a partir do termo *écriture*, cunhado por Jacques Derrida, não é um objeto de conhecimento, mas uma totalidade que permite uma inscrição. Para o filósofo, o campo da linguagem se compõe no jogo de substituições infinitas em que cada elemento da cadeia

[...] se constitui a partir do traço de outros, e nenhum elemento fônico ou gráfico pode funcionar independentemente das relações entre eles. O traço transita sem ser uma origem; ele é parte do jogo, é anterior ao signo e, pelo seu caráter dinâmico de temporização e de espaçamento, permite a articulação dos signos entre eles mesmos (MILMANN, 2014, p. 45).

Será a formação de uma cadeia significativa que constituirá a escrita por continuidades e descontinuidades, corte, escansão, representados por espaços vazios: “o sentido se encontra na possibilidade de encontro com o outro/Outro, enlaçado ao social, na apropriação do código e seu enigma” (MILMANN, 2014, p. 94). De que forma poderíamos pensar que *Tree of Codes* iluminaria a diferença garantida pelo traço? E ainda, poderíamos pensar que o projeto de Foer salientaria que na “origem” do traço o que se tem é uma ausência e não uma presença? No primeiro momento de uma constituição psíquica podemos dizer que haveria uma “tarefa do tipo extrativo”: o pequeno ser precisa arrancar estes significantes que o representam de um outro/Outro. Conseguir um lugar para viver depende dos significantes que se encontra/extrai do mito familiar ou da ordem discursiva familiar, aponta Rodolfo (1990, p. 34). Ainda, há algo que transita nesta cadeia sucessiva de significantes que vai permitir a este sujeito se diferenciar a partir daquilo que ele extrai; a isto chama-se o traço, que é anterior ao significante.

Para Wurth (2011, p. 5), *Tree of Codes* é o traço. Mas, podemos pensar que não é simplesmente um traço extraído de Schulz, nem mesmo aqui na relação com a psicanálise o seria. Constitui-se como o traço de um apagamento que foi necessário que se fizesse para que esta nova forma pudesse surgir. Ele não tem uma origem, não “veio” de nenhum lugar, apenas “transita no jogo”. *Tree of Codes* sozinho não é nada, não tem origem, suas palavras são fruto do apagamento de um outro (Schulz). Ele é uma passagem, é um resultado de uma extração. Ele aponta que algo pôde se diferenciar de uma escrita (de Schulz), é uma diferença. É um livro impossível porque “faz” (*do*) e não “é” (*is*) nada<sup>45</sup>. É como se *Tree of Codes* se aproximasse e nos iluminasse o pensamento acerca na extração que compõe o que entendemos como o traço.

Para a psicanálise, um corpo pulsional é um corpo que se constitui atravessado pela demanda do primeiro grande Outro (a mãe). Neste grande Outro é feita uma extração<sup>46</sup>. Neste momento da extração, que poderíamos pensar como uma captação imaginária, “dentro” e “fora” têm que ser repensados<sup>47</sup>, assim como o que é da representação e o que escapa a esta representação. Tal extração operada diversas vezes é como uma tesoura fazendo o caminho de corte em um papel. São os sucessivos “cortes da pulsão”, ou as formas da pulsão de contornar o buraco (Real), que demarcam o objeto. Dessa forma, sujeito e objeto vão se constituindo juntos.

Para Rego (2006, p. 192) “é uma teoria psicanalítica da escrita que dá conta da gênese do sujeito, em sua identificação primordial com o traço unário, mas, também, da escrita enquanto visível”. Em *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud definiu a constituição do aparelho psíquico a partir da inscrição de traços. Em *Notas sobre o bloco mágico* (1924), como trabalhado anteriormente na sua relação com a arquitetura de *Tree of Codes*, descreveu o aparelho mental como uma máquina de escrita. Há diferentes camadas psíquicas, onde os rastros se armazenam e se conservam, concomitantes a uma superfície de recepção sempre disponível. “O sistema percepção-consciência não forma traços permanentes, e a memória, que ocorre em outro sistema (camada), armazena os traços de forma permanente,

---

<sup>45</sup> E o que ele faz é quebrar com uma ideia de representação como veremos a seguir.

<sup>46</sup> No texto *O estádio do espelho como formador da função do eu*, Lacan utiliza da metáfora do espelho para retratar uma dimensão imaginária que permite uma ilusão da completude da criança mediante a antecipação da totalidade do seu corpo. No estádio do espelho é o olhar do Outro encarnado no outro mãe que permite à criança a criação de uma imagem corporal, mas sem ainda armar conexão entre os significantes. O semelhante não se oferece somente como uma imagem especular para a pequena criança, mas também lhe oferece a dimensão significante. “Através do brincar, a criança irá outorgar sentido a esses significantes, e, nessa operação eles entrarão em cadeia”. (MILMANN, 2014, p.121).

<sup>47</sup> Não estaríamos mais aqui falando que existiria um interno e um externo (*Unwelt e Innerwelt*), mas que estes deveriam ser repensados através de uma captação imaginária (extração) na relação com o Outro.

mas, sujeita a retranscrições” (MILMANN, 2014, p. 202). Ainda, na *Carta 52*, o sistema que Freud desenvolveu dentro do *Projeto para uma psicologia científica*, o traço (que era rastro) começa a tornar-se escritura na medida em que o aparelho psíquico é alterado pelos traços permanentemente reinscritos e transcritos em diferentes camadas.

They perform an act of overlooking, of forgetting, that Foer forces us to make with his obliterations. Yet, simultaneously, this is a skipping that takes time, the whites and holes halting our reading: we become aware of those blank spaces inbetween the words — spaces once full and inhabited and now wrecked, as if constantly reminding us of an irreparable loss. (WURTH, 2011, p. 3)<sup>48</sup>.

Para Wurth (2011), os buracos e os apagamentos em *Tree of Codes* assaltam a nossa leitura, nos forçam a olhar em demasiado e também a esquecer. Não temos como fingir que não há um vazio, um apagamento, um silêncio entre cada palavra. Mas também não temos como não carregar junto a sensação de uma perda irreparável. Do corte e extração na superfície e na forma (plata-forma), algo permanece em estado vestigial - algo de Schulz que permanece em Foer, como uma ausência. Este estado vestigial é tal qual um traço, que aponta a sua origem como uma ausência e não como uma presença.

Para Lacan, pensar sobre o traço é pensar tanto na origem da escrita quanto na origem da linguagem. Em uma visita a um museu em Paris, o psicanalista francês avista costelas de antílope cobertas com uma série de traços. Esses traços foram possivelmente marcas feitas por um caçador que queria “contabilizar” seus abates. Na sequência de traços ele já não pode saber qual se refere a cada animal morto, mas, a partir do traço unário ele pode contá-los. Para Lacan, a origem da linguagem humana deu-se simultaneamente ao surgimento dos traços da escrita. “Algo já estava lá – as marcas nos ossos – aguardando para ser fonetizado, testemunhando que o significante é diferença em estado puro” (MILMANN, 2014, p. 213). Há no homem, desde o seu surgimento, um caminho (missão) à vocalização, o que Lacan acrescenta, através da sua observação das marcas nos ossos, é o seu caráter significante. Na bateria (série) significante, o traço único (*einzigster Zug*).

Poderia ser substituído por todos os elementos do que constitui a cadeia significante, suportá-la essa cadeia por si só, e simplesmente por ser sempre o mesmo [...]. A fundação do um que constitui esse traço não está em nenhuma parte a não ser em sua unicidade. Como tal não podemos dizer dele outra coisa senão que ele é o que tem de comum todo significante, [de] ser sobretudo

---

<sup>48</sup> “Eles realizam um ato de negligenciar, de esquecer, que Foer nos obriga a fazer com suas oblitações. No entanto, ao mesmo tempo, isso é uma saída que leva tempo, os brancos e os buracos travam nossa leitura: nos tornamos conscientes desses espaços em branco entre as palavras - espaços já cheios e habitados e agora destruídos, como se constantemente nos lembrassem de uma perda irreparável” (tradução nossa).

constituído como traço, ter esse traço por suporte (LACAN, 1961-62/2003, p. 35).

Assim como nas escritas ideográficas (suméria e chinesa), Lacan aponta que os traços desta escrita partem de um figurativo que sofreu um apagamento. *A Rua dos Crocodilos* é um local que foi apagado do mapa, mas que lá permanece em ausência (representada em branco como as regiões polares). Lacan recorre ao romance de Daniel Defoe para sinalizar uma analogia sobre o rastro e o traço. O naufrago Sexta-Feira é abandonado em uma ilha supostamente deserta. Dá-se conta de que não está lá sozinho quando avista rastros de pegadas humanas. Em seguida, vem a onda e apaga as pegadas, um passo, um rastro<sup>49</sup>. O significante assim desponta independente do sujeito, está ali mesmo não havendo mais quem o deixou. O significante é um sinal de uma ausência, não se refere a um objeto.

O signo é o que representa algo para alguém em nível do rastro. O que Lacan sugere, então, é que o rastro que alguém se esforçou em apagar e que não se encontra mais, desse esforço, no apagamento do rastro, é que se depara com um sujeito mesmo. “Observem que, nesse desaparecimento do rastro, o que o sujeito procura fazer desaparecer é sua passagem de sujeito mesmo. O desaparecimento é redobrado pelo desaparecimento visado que é o do ato, o próprio ato de fazer desaparecer” (LACAN, 1961-62/2003, p. 136). A isto Lacan denominou de *fading*, essa batida em eclipse do que aparece para desaparecer e reaparece para de novo desaparecer, que é a marca do sujeito como tal. “Dito isto, se o rastro é apagado, o sujeito cerca o lugar por um cerne, algo que desde então lhe concerne, ele, a referência a partir do lugar onde ele encontrou o rastro, vocês têm aí o nascimento do significante” (LACAN, 1961-62/2003, p. 136). Para pensar no fundamento do sujeito é necessário que *encontremos o sujeito na origem do significante*. Para que um coelho saia de uma cartola, aponta Lacan, é necessário que tenha sido colocado lá previamente. O que isso quer dizer? Que há algo que precede o surgimento do sujeito e também que, diferente do signo, representa algo para alguém, o significante representa o sujeito para outro significante. É, neste ponto, que Lacan introduzirá o seu conceito de *Rastro*, porque o significante está primeiro no campo do Outro e de lá será extraído e reengendrado.

Como aponta Lacan, um significante é uma marca, um rastro, uma escrita, mas não se pode lê-lo só. O significante é, assim, diferente do signo, “pois a distinção do traço unário não é uma identidade de semelhança” (MILMANN, 2014, p. 218). No signo há a representação de alguma coisa para alguém – o alguém é suporte do signo. No significante há a representação de

---

<sup>49</sup> Há um jogo com a homofonia entre *la trace d'un pas* (o rastro de um traço) e *le pas de trace* (nenhum traço). O *pas* como passo e o *pas* como negação estão nas duas extremidades da cadeia de onde o sujeito pode surgir.

uma diferença, representa o sujeito para um outro significante. Um exemplo é o nome próprio funcionando como o traço unário. O traço unário se caracteriza pelo caráter distintivo do significante. No caso das marcas nos ossos de antílope, cada traço se distingue do outro seu vizinho, cada um conota a pura diferença e não é por seu caráter qualitativo.

O traço unário é como um bastão e quanto maior o apagamento maior o suporte da diferença. A escrita do nome é da ordem de uma marca. Percebemos como muitas crianças antes mesmo de compreenderem a escrita alfabética já escrevem seus nomes orgulhosas. Na inscrição psíquica, a identificação ao traço é possível graças ao seu apagamento<sup>50</sup> - para isso entra em jogo uma operação de recalçamento. Para o recalçamento operar é necessário que haja uma dissociação com a pura imagem e que o sujeito consiga colocar algo de si neste jogo significante das produções escriturais. Brincar é esburacar, aponta Rodolfo (1990, p.79), pois é através deste jogo do brincar que o sujeito faz este buraco no Outro primordial e pode vir a respirar, fazendo uma analogia com o jeito como o sujeito entra no mundo: “furando” o corpo da mãe.

É no jogo metafórico e metonímico das palavras que a brincadeira entra em cena. A arquitetura em *Tree of Codes* nos mostra como é possível brincar com as palavras e é isso que evolutivamente fazemos como forma de atribuir um valor simbólico à escrita, estando esta condicionada ao isolamento de um traço significante. Foer também nos aponta a força do brincar e dos jogos das palavras e as experimentações. Tal qual a poesia concreta nos lança a pensar na composição do traço do jogo da palavra. “O brincar é a via de acesso a esses jogos onde é preciso se sujeitar à lei da linguagem: ‘a lei do homem é a lei da linguagem’, aponta Lacan” (MILMANN, 2014, p.221).

O livro-impossível de Foer, ao colocar em cheque a questão de sua inapreensibilidade e intraduzibilidade, que é fruto de uma perda irreparável, se aproximaria, ao nome próprio pensado como o traço unário? O nome próprio, que também é o Um, não precisa ser atestado ou traduzido, apenas reconhecido. Uma significação única e absoluta é o que propõe Garramuño (2014) como característica da arte contemporânea através do que cunha como uma aposta no inespecífico. Tomar como uma aposta no inespecífico o caráter escorregadio de classificação e especificação que é próprio à arte contemporânea. O livro-escultura-objeto-obra-de-arte está

---

<sup>50</sup> Percebemos tal afirmação a partir da segunda tópica da identificação no texto de Freud, *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, de 1927.



neste lugar de um fruto estranho<sup>51</sup>, “enquanto inespecífico – alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie – pareceria estar neste potencial crítico” (GARRAMUÑO, 2014, p. 25). A seguir, refletiremos sobre a extração na construção de um caso para a psicanálise e também a extração no *livro-escultura*.

### 5.1 A extração como método na construção do caso

É sempre da extração de um traço que falamos quando nos colocamos, por exemplo, na pesquisa clínica em psicanálise, a transmitir a construção de um caso. É o traço do caso que interessa ao analista extrair, através de um processo de corte da sua narrativa<sup>52</sup>. Na história da construção do caso clínico em psicanálise ele estava inserido em um momento histórico no qual o gênero romance estava em seu apogeu. É notável a presença de Goethe ou Shakespeare, Heine ou Jensen, Sófocles ou Artemidoro em Freud. “Escrever casos clínicos implicaria sempre encontrar o romance chave (*Schlüsselroman*) de uma condição clínica como que a extrair seu paradigma e modelo: a intriga histórica, o realismo obsessivo, o terror fóbico” (DUNKER; LENZ; RAVANELLO, 2017, p. 90). Os casos clínicos de Freud foram até mesmo comparados a uma espécie de romances policiais. Mas isso não explica, por si mesmo, a relação clínica entre a emergência do romance policial, como acontecimento literário e as modalidades ascendentes de sofrimento do final do século XIX. Segundo Christian Dunker (2016, p.12), hoje a “literatura” psicanalítica de casos clínicos estaria dividida em três grandes abordagens. A primeira, a “clássica”, seria a escrita de um caso com a apresentação de seu desenvolvimento através do olhar do psicanalista/pesquisador. Seu método de investigação apresenta uma linearidade, que vai da história do tratamento, passando pela história reconstruída pelo paciente e a história dos problemas clínicos, tendo como entremeio os desenvolvimentos conceituais ou clínicos. Esta forma dita canônica – ainda que não freudiana – baseia-se na apresentação de conceitos, problematizações clínicas, seguidas de aspectos do tratamento e concluída à luz dos problemas teóricos, confirmando ou contrariando uma hipótese inicial. Seu objetivo é postular

---

<sup>51</sup> *Fruto estranho* é o título de uma instalação do artista Nuno Ramos, exposta no MAM, no Rio de Janeiro, em 2010, na qual Garramuño se inspira para cunhar o termo acerca do caráter do inespecífico. A instalação questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos e formas diversas difíceis de serem categorizados e definidos.

<sup>52</sup> Podemos pensar nesta difícil “tarefa” como a transmissão de um impossível da experiência, a qual muito a psicanálise vem se debruçando, para manter viva uma tradição oral em uma época na qual a lei do arquivo, do documento e do texto vivem a sua hegemonia.

certa regularidade, sendo o caso incluído em um conjunto de outros casos assemelhados ou dessemelhantes. A partir deste modelo construído tem-se “um repertório de variedades apreensíveis pela sua peculiaridade”<sup>53</sup> (DUNKER, 2016, p.13). A segunda forma de abordar a escrita de casos clínicos em psicanálise é inspirada pelas inovações lacanianas, “se contenta com uma exiguidade narrativa que reduz os acontecimentos às vezes a um ou dois significantes, com pouquíssima oscilação narrativa, em geral em terceira pessoa, com discurso direto e narrador onisciente” (DUNKER, 2016, p. 13). Lacan propõe o oposto a uma exegese demorada, propõe um estilo minimalista e serial dos acontecimentos.

Se assim for possível, o caso seria uma espécie de Haikai, um poema palavra, sem personagens, sem autoria, sem épica nem drama (...). Os próprios conceitos reduzem-se a compactas fórmulas e matemas. A moral do caso torna-se um axioma. Ainda que a retórica da singularidade aqui se expresse em letras maiúsculas, é o universal dos conceitos e da transmissão integral que se destaca nos casos textualmente falando. Aqui o fato de que o caso seja um acontecimento, se sobrepuja ao clínico como regularidade diagnóstica ou semiológica. O caso único, o caso que faz exceção, no fundo é o caso derivado de um universal suposto (DUNKER, 2016, p. 14).

Ainda, segundo a divisão proposta por Dunker, teríamos uma terceira estratégia. Nesta, a construção do caso clínico faz uma reviravolta e dá a voz ao paciente, tendo nesta gama, depoimentos de pessoas que passaram por um processo de análise vindo ou não a tornarem-se analistas. São os autocasos de Blanton, em Freud, e Pierre Rey, em Lacan, e também relatos de passe e os casos construídos por historiadores da psicanálise, como Olla Andersen e Paul Rozen. Claro que nestes casos existe um interesse em tornar o caso público, seja por registro formativo ou para tornar-se analista. Haveria, ainda, uma quarta possibilidade prevista, que seria “a apresentação da própria divisão assim exposta como objeto de uma investigação científica da expressão literária”. (DUNKER, 2016, p.14) Esta quarta possibilidade é a que aqui nos interessa destacar. Nela, as categorias de Universidade, Psicanálise e Literatura não obedecem às fronteiras rígidas de um discurso que se reduz à universidade ou à escola de psicanálise. Comportam-se como pandorgas para construírem um cenário contemporâneo de discursividade: aquele que não reconhece as fronteiras. Haverá, deveras, sempre algo que se preservará do fragmento e do conto no estilo retórico do ensaio que o examina.

Dentro desta possibilidade, lançamos mão da pergunta: Quais seriam as formas contrainstrutivas (hoje) de testemunhar uma experiência? Dunker aponta que o desconhecimento do problema histórico e literário representado pela narrativa fez com que nos

---

<sup>53</sup> Essa característica serviu de pretexto para que os críticos da psicanálise argumentassem que seus resultados e seus métodos contêm tal incomensurabilidade que os torna irrelevantes para a teoria e inúteis para a prática clínica (DUNKER, 2016, p. 13).

apaixonássemos pela forma breve do conto assim como Freud uma vez esteve alienado ao romance médico. Se assim fosse, a crítica estaria ligada a um “indisfarçável juízo de gosto, como se pensar o bom caso clínico consistisse em adotar um paradigma estético” (DUNKER, 2016, p. 16). O problema é quase inverso, diz o autor. “Novas formas estéticas, ainda que repudiadas pelo bom gosto hegemônico do momento, nos falam de formas de sofrer que ainda não pensamos. Consequentemente de formas de fazer psicanálise que ainda não somos capazes de praticar” (DUNKER, 2016, p.16).

Esta formulação é, para nós, deveras cara e importante de salientar. Um texto que estaria “deslocado” das formas de romance e brevidade do conto ocuparia qual lugar nesta tarefa da transmissão do impossível que se apresenta na psicanálise? Mesmo conhecendo todo o repertório dos gêneros narrativos estudados por Freud<sup>54</sup> não significa que devemos replicar suas soluções, seus esquemas, sua estilística. Ao extrair um traço, uma nova forma narrativa e não convencional pode surgir. O corte operado por Foer nos serve também para pensar as diferentes formas de transmissão do impossível, o que pode também, quem sabe, contribuir para refletir sobre as construções dos casos clínicos hoje. Do contato, corte e extração na plataforma, surge uma reescrita diferenciante (*différance*), que propõe nova forma, que se repete sem nenhum caso original.

## 5.2 O livro-escultura e a garrafa de Klein

*Escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma  
imagem.*

Barnett Newman

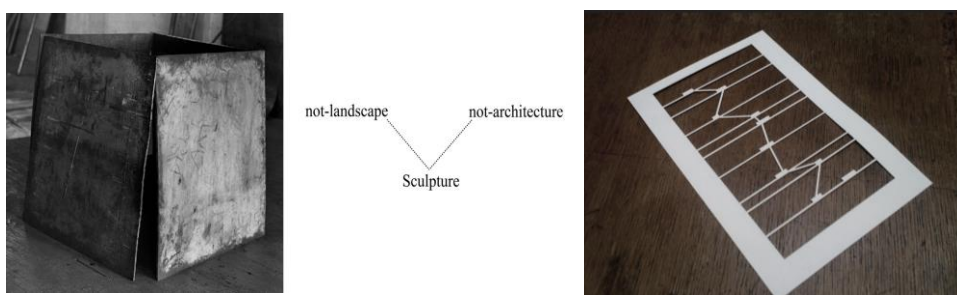
Segundo a pesquisadora e crítica de arte Rosalind Krauss, escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história. No modernismo, a produção escultórica começou a operar em relação a uma perda de lugar, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referenciável. Podemos pensar a escultura como uma condição extremamente mutável de posição e significado. Atribuir a *Tree of Codes* um lugar de livro-escultura é estar atento a todo este processo de retirada/extração: não apenas no que compõe a arquitetura do texto, mas em toda a narrativa, na construção e (des) construção das personagens, o que torna o trabalho com

---

<sup>54</sup> O romance familiar, a teoria sexual infantil, o mito individual, a epopéia obsessiva, a psicose autobiograficamente descrita são alguns exemplos.

esta obra um imenso desafio. Retira-se algo de uma base, superfície, *platus*, e tem-se uma nova forma. Tomando a obra como uma escultura de papel, na qual o desenho arquitetônico de cada palavra molda determinada forma, uma digitalização da obra ou tradução aniquilariam a escultura. Pois não seria mais esta escultura, mas outra, já que o lugar que cada palavra e buraco ocupam na página molda sua “escultura” - uma tradução já seria uma escultura diferente. Para Krauss (1984, p. 129), a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a *combinação de exclusões*, poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*.

**Imagem 17 - Limites da escultura: não-paisagem com a não-arquitetura.**



Fonte: KRAUSS, *Not-Architecture*, 1979, p.135

A figura esquemática acima corresponde ao que Krauss propõe como limite da escultura modernista, como a soma do nem e nenhum (*not-landscape not-architecture*). A figura ao lado mostra o momento da produção de *Tree Of Codes* em que estavam sendo feitos testes para o corte das lâminas. Pergunta-se: É isto um livro?

O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem-nenhum não significa que os termos que a construíram – não-paisagem e não-arquitetura – deixassem de possuir certo interesse. Isso ocorre em função de esses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parece estar suspensa (KRAUSS, 1984, p.129).

Explica a autora que, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica de um par de negativos, então, podem ser transformados através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Em outras palavras, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura. Tal expansão é comparada ao

grupo de Klein, quando empregada matematicamente, e tem outras várias denominações, entre elas grupo Piaget, quando usada por estruturalistas envolvidos nas operações de mapeamento da área das ciências humanas.

Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista. Suas finalidades e deleite residem justamente em serem opostos e diferentes (KRAUSS, 1984, p.130).

Torna-se interessante o esquema do grupo de Klein para pensar não só a escultura, mas também sua transformação conceitual ao longo da história e as condições de possibilidade que, nos diferentes tempos históricos, permitiram o seu surgimento e sua constituição hoje. E isto porque no pós-modernismo a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura –, mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelho ou escultura propriamente dita – possam ser usados. Ao tomarmos *Tree of Codes* dentro do binômio livro/objeto, ou livro-escultura, também o incluímos neste espaço pós-modernista<sup>55</sup> de expansão, em que vários meios diferentes de expressão podem ser utilizados para referir o livro ou o não-livro.

Ocorre também que qualquer artista pode vir a ocupar, sucessivamente, qualquer uma das posições. Da mesma forma, na posição limitada da própria escultura, a organização e conteúdo de um trabalho marcante irão refletir a condição do espaço lógico. Refiro-me à escultura de Joel Shapiro a qual, apesar de se inserir no termo neutro, está envolvida no estabelecimento de imagens de arquitetura dentro de campos (paisagens) relativamente vastos de espaço. (Estas considerações também se aplicam, evidentemente, a outros trabalhos — por exemplo, de Charles Simonds ou Ann e Patrick Poirier). (KRAUSS, 1984, p.137).

*Tree of Codes* [is] as extraordinary journey that activates the layers of time and space involved in the handling of a book and its heap of words. Jonathan Safran Foer deftly deploys sculptural means to craft a trully compelling story. In our world of screens. He welds narrative, materialiy, amd our Reading

---

<sup>55</sup> O pós-modernismo se refere a um momento recente da história da arte, para a autora é muito importante fazer um mapeamento desse momento ao nos propormos a investigar a estrutura de qualquer intervenção no campo artístico contemporâneo. Assim, nos remetemos sempre às condições de possibilidades que proporcionaram determinada mudança com seus determinantes históricos e culturais. Não pensamos certamente em árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. Segundo Krauss, tal abordagem pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica.

experience into a book that remembers it actually has a body (ELIASSON, 2010, contracapa)<sup>56</sup>

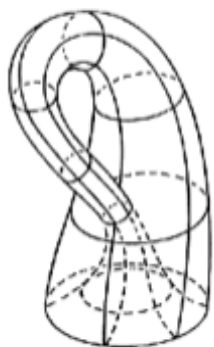
Pensar em um livro-escultura é também atribuir a este livro um duplo lugar de negação: uma forma que se define pela exclusão. Não é um livro, mas também não é uma escultura. É uma soma de exclusões. Não é um livro-objeto, não é uma obra de arte, não é uma escultura. Mas é um livro-escultura-objeto-obra-de-arte porque não conseguimos atribuir que há ou não há o traço que lhe encaixaria numa classe. Sua semelhança à estrutura da escultura e da garrafa de Klein reside também no fato de ser uma estrutura que se localiza na tridimensionalidade, “saindo da página” ou do bidimensional.

A garrafa de Klein foi descrita pela primeira vez em 1882 na Alemanha por Félix Klein (1849-1925). Esta estrutura foi utilizada diversas vezes por Lacan ao longo de seu ensino. “É uma variedade unilátera fechada, não orientável. Com característica de Euler igual a zero, ela não separa interior e exterior. Seu esquema topológico é parecido com o de uma cinta de Moébius” (VICTORA, 2015, p.247). A garrafa de Klein, assim como o livro de Foer, extravasa o plano, no caso da garrafa, é do plano euclidiano que falamos. É possível apenas representá-la em uma quarta dimensão, a partir de um cilindro ou tela de material flexível introduzindo uma ponta no meio do tubo e unindo as duas pontas.

---

<sup>56</sup> “*Tree of Codes* é uma jornada extraordinária que ativa as camadas do tempo e espaço no manuseio de um livro e suas camadas de palavras. Jonathan Safran Foer habilmente desdobra uma maneira escultural de ‘artesanar’ uma verdadeira história eloquente. No nosso mundo de telas ele é capaz de conectar conteúdo (ou narrativa) forma (ou materialidade) e a nossa experiência como leitores de um livro que nos faz lembrar a todo o momento que um livro tem um corpo”. (tradução nossa).

### Imagem 18 - Garrafa de Klein e *Tree of Codes*



Fonte: VICTORA, 2015, p. 247



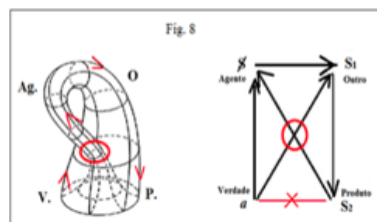
Fonte: Visual editions

Lacan utiliza a garrafa em *A lógica do fantasma* (1966/67) para falar sobre a inversão do cogito cartesiano, do *Penso, logo, sou* no qual o inconsciente é postulado pelo *Eu sou onde não penso*. Através da inversão, acentua a primazia do inconsciente sobre o ser da razão.

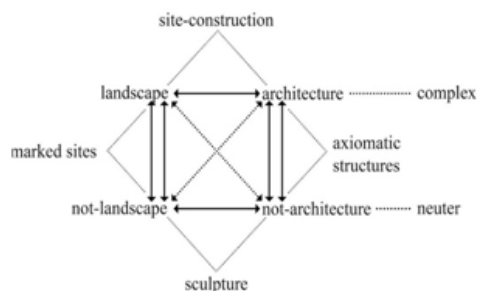
Com a proposta da garrafa de Klein como estrutura para o significante, torce-a tal qual uma banda de Möbius. Ele não tem mais dois lados, direito nem avesso, nem dois tempos: significante e significado agora deslizam juntos sobre uma superfície unilátera, para formar o sentido (VICTORA, 2015, p. 247).

A estrutura permitirá à Lacan uma releitura do inconsciente que até então era feita pela metáfora. O efeito de significação, o quarto elemento da fórmula da metáfora, poderá ser o sintoma, no sentido de retorno de um significante primeiro que ficou perdido (recalcado); ou seja, um elemento que foi negado reaparecerá (DAGORD, 2013, p. 431). É este elemento que ficou negado, a não-paisagem mais a não-arquitetura que reaparecerá na escultura, apresenta os dois na forma negativa. Fazendo uma transposição para a escultura de palavras, é aquilo que foi negado das palavras e frases de Schulz que reaparece em *Tree of Codes*. Há algo que retorna, mas através de um negativo. São as negações de sua condição, de não ser isto nem aquilo, que reaparecem na obra, nem livro, nem objeto, nem escultura, nem obra de arte, mas todos, e nenhum.

## Imagem 19 - Esculturas



FONTE: VICTORA, 2015, p.247



Fonte: KRAUSS, 1984, p. 135

Na relação proposta por Victora (2015, p. 247), a garrafa, como a banda de Möbius, é uma variedade unilátera bidimensional, isto é, se pinçarmos um ponto, ele se separa do seu antípoda, do outro lado, mas se correremos o dedo pela superfície, passamos de um falso lado ao outro sem transpor nenhum bordo.

Lacan insiste que este ponto de reviramento pode existir, ‘ao menos um’. Lembrando que estamos falando de uma estrutura, logo estas operações devem ser pensadas mais que sobre o corpo, também sobre a escritura do discurso. Como um algoritmo – diz Lacan – há uma fórmula real que pode ser aplicada e repetida (VICTORA, 2015, p. 258).

O “menos um” ao qual Lacan se refere pode ser pensado como um ponto (-1) que é subtraído da rede de significantes. Poderíamos pensar em dois tipos de operações de subtração:

- (1) Da ordem do recalçamento, quando um significante de um significado é recalçado da consciência do sujeito e retorna. O sintoma é o preço a pagar para se ingressar no universo simbólico.
- (2) Da ordem da denegação, quando um significante falta mas deixa um lugar marcado – como um livro que falta na prateleira. Cria-se um espaço vazio entre seus vizinhos, mas um resto – mesmo denegado – é deixado como garantia (VICTORA, 2015, p. 257).

A subtração de um único ponto (-1) faz uma diferença, embora permita, no conjunto, uma unidade imaginária ao corpo, porém com aquele reviramento moebiano que o torna traumático. Quando esta falta na cadeia de significantes, “abre espaço para a torção e os significantes se desorganizam – uns pulam pra fora, revestindo a pele, fazendo sintomas” (VICTORA, 2015, p. 247). No esquema de Krauss, também voltado à garrafa de Klein: 1) existem dois tipos de relações de pura contradição que são denominados eixos (posteriormente diferenciados em eixo complexo e eixo neutro) indicados pelos seus contínuos; 2) existem duas relações de contradição expressas como involução, chamadas de esquemas, indicadas pelas



setas duplas; e 3) existem duas relações de envolvimento denominadas feixes, indicadas pelas setas partidas. Apesar de a escultura poder ser reduzida àquilo que no grupo Klein é o termo neutro da não-paisagem e da não-arquitetura (o que Lacan define como o -1), não existem motivos para não se imaginar um termo oposto – que tanto poderia ser paisagem como arquitetura – denominado complexo dentro desse esquema.

Mas pensar o complexo é admitir no campo da arte dois termos anteriormente vetados a ele: paisagem e arquitetura, termos esses que poderiam servir para definir o escultórico (como começaram a fazer no modernismo) somente na sua condição negativa ou neutra. Ainda, salienta Krauss, que houve um tempo necessário em nossa cultura para que esse complexo pudesse ser pensado, apesar de outras culturas poderem fazê-lo com mais facilidade anteriormente. O que veremos a seguir no transporte de Schulz-Foer é a subtração. O que fica em garantia é o resto – denegado. É este movimento que a poética da extração em *Tree of Codes* ilumina ao campo da psicanálise.

### 5.3 De Schulz a Foer

No transporte, movimento feito pelo processo de extração, algumas escolhas são feitas, e é sobre elas, sobre o que fica e o que se perde, que nos debruçaremos a seguir. Em uma pesquisa feita na Universidade de Duke, nos Estados Unidos (2013), um grupo se propôs a tarefa de digitalizar *Tree of Codes* e *A Rua dos Crocodilos*. Com isso, chegou a alguns resultados quantitativos que são interessantes de observar. O estudo fez uma comparação palavra por palavra entre o texto de Schulz e o texto de Foer. O resultado mostrou em números aquilo que a nossa percepção, ao encontrar a obra, já anunciava: que o apagamento foi extremo. O texto de Schulz, traduzido para o inglês, contém 37.483 palavras e o de Foer, 3.815. A cada 10 palavras de Schulz, em torno de 9 foram eliminadas por Foer. As extrações não foram aleatórias, diz a pesquisadora:

Comparison of word frequency in the two texts reveals patterns Foer used to decide which words to erase. Gone are all the minor characters, an especially important erasure in the case of Adela, a maid who in Schulz's text is the real power in the narrator household. Told from the perspective of a young boy (perhaps ten years old), most of the stories center on the increasingly erratic behavior of the boy's father, who goes from odd to psychotic as the stories progress and whom only Adela can control (HAYLES, 2013, p. 128)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> “Uma comparação feita na frequência das palavras nos dois textos revela alguns dos padrões que Foer usou para decidir quais palavras apagar. Todos os personagens minoritários ficaram de fora. Uma personagem

Se, ao folhear as páginas de *Tree of Codes*, o que sentimos ao unir leitura e movimento em páginas recortadas e esburacadas é a delicadeza como necessária ao gesto do leitor, por outro lado, estas páginas delicadas são fruto de um trabalho brutal de corte, apagamento e extração da obra original. Diversos aspectos muito importantes da obra de Bruno Schulz foram suprimidos. Alguns poderiam até mesmo acusar Foer, como se refere Hayles (2013, p. 228), de “*disneyfying*”<sup>58</sup> o texto de Schulz. Foer apaga aquilo que se refere à sexualidade e à animalização e troca um casamento arruinado por um Pai e uma Mãe devotos um ao outro. Ao final do livro, Foer e os editores comentam: “*We are very grateful to Marek Podstolski, on behalf of the Estate of Bruno Schulz for giving Visual Editions his blessing to allow the author to work with The Street of Crocodiles and Other Stories for Tree of Codes*”<sup>59</sup>. Hayles faz uma brincadeira em seu artigo, dizendo que ela imagina uma cena na qual Foer apresenta seu plano para Podstolski dizendo que pretende aniquilar o texto de Schulz apagando noventa por cento das suas palavras e erradicando tudo aquilo que fez das suas histórias objeto de perene fascinação. É claro, diz a autora, que tal cena jamais aconteceu, mas qual a justificativa, Hayles se pergunta, que poderia ter tornado tal ideia de Foer palatável aos responsáveis pela obra de Schulz? Foer, segundo Hayles (2013, p.229) precisaria de uma justificativa maior do que a simples ideia de representar, através da extração e do corte, toda a ausência e perda contida na vida e na obra de Schulz. A hipótese de Hayles é de que a resposta para estas perguntas está na complexidade da nova narrativa proposta por Foer, como veremos a seguir.

Neste ponto nos propomos a tentativa de percorrer a leitura de Foer *com* Schulz. Uma poética da extração/subtração. Não sabemos o que se passou em cada escolha de corte e subtração de cada palavra (seria impossível saber até mesmo para o autor), mas observamos alguns movimentos. A extração radical de noventa por cento do texto de Schulz não foi feita sem consequências. Uma escultura de qualquer material que seja só foi possível porque em algum momento a forma bruta estava lá, esperando para ser lapidada. No livro-escultura a plataforma é a compilação de contos de Bruno Schulz. E o que fica e o que se extrai de sua narrativa? Para Wurth (2011, p. 5), as palavras dispersas nas páginas devastadas de *Tree of Codes* exibem um aspecto crucial da memória n`*A Rua dos Crocodilos* que pode, inclusive, nos lembrar de

---

importante, Adela, ficou de fora, a empregada que no texto de Schulz tem o poder através das atividades domésticas. Narrado na perspectiva de um garotinho (talvez de 10 anos) a maioria das histórias centram no comportamento errático do pai deste menino, que vai do estranho ao psicótico de acordo com a progressão das histórias. Adela é a única que consegue controlar este pai” (tradução nossa).

<sup>58</sup> *Disneyfying* faz alusão a um lugar em que tudo é fácil e tem tom de brincadeira.

<sup>59</sup> “Nós somos muito gratos a Marek Podstolski, em nome do legado de Bruno Schulz por permitir à Visual Editions” (tradução nossa).

*Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. N´A *Rua dos Crocodilos* observamos não tanto uma busca de um tempo perdido, mas a busca de uma percepção de infância perdida, com uma grande linha que demarca o que é real, o que é imaginação, o que é lógico e o que é improvável. Wurth (2011, p. 5) lembra a frase cunhada por Collen Taylor há muito tempo atrás quando disse que “É justamente isto que jaz no âmago de qualquer processo criativo: um senso de imaginação para sempre perdido” (tradução nossa).

### Imagem 20 - Lojas de Canela segundo Foer



Fonte: Flickr - Visual Editions

A imagem acima, extraída do Flickr do site da Visual Editions mostra três opções de corte do conto “Lojas de Canela”. Estas opções foram exibidas por Foer em um festival em Nova Iorque, em 2010.

#### 5.3.1 *Tree of Codes* e a poesia concreta

Para Wurth (2011, p. 4), na união entre design e literatura o que surge em *Tree of Codes* assume um caráter escultórico: “*Tree of Codes* is still as much a work of literature as it is a work of sculpture: it hesitates in-between both. I can put it on my bookshelf, though I might also show it as a display object, every day a different page”<sup>60</sup>. A autora lembra a crítica feita por Faber, no *The Guardian*, ao dizer que talvez esta obra acabasse por perder o interesse do público como um livro e virasse “apenas” um artefato. Ao que ela responde que não haveria problema algum, e lembra que ninguém duvidou da autenticidade de Mallarmé como poeta quando elevou a poesia a uma constelação espaço-visual ao escrever *Un coup de dés* em 1914. Para a autora, o que *Tree of Codes* “faz”<sup>61</sup>, assim como em uma poesia concreta, “[...] leaves

<sup>60</sup> “*Tree of Codes* hesita entre literatura e escultura. Posso colocá-lo em minha estante de livros ao mesmo tempo em que posso mostrá-lo como um objeto de exibição: todos os dias uma página diferente” (tradução nossa).

<sup>61</sup> Para Wurth é importante diferenciar, no caso da intermedialidade de um texto, o que ele faz (*do*) e não o que ele é (*is*).

*only the bare essentials, the outlines of the desintegration of aunt's fleshy form and performs it in the words that fall apart in a blank space, having lost their rectangular, enclosing frame*"<sup>62</sup>

(WURTH, 2011, p. 4). O trecho sobre "a tia" que a autora se refere é o seguinte:

My aunt was complaining. It was the principal burden of her conversation, the voice of white and fertile flesh, floating as it were outside the boundaries of her person, held only loosely in the fetters of individual form, and, despite those fetters, ready to multiply, to scatter, branch out, and divide into a family. It was an almost selfpropagating fertility, a femininity without rein, morbidly expansive (SCHULZ, 1934, p. 34)<sup>63</sup>.

Extraído/subtraído para:

her /boundaries / held only loosely / ready to scatter (FOER, 2010, p.17).

Tal qual em uma poesia concreta, o texto faz o que fala, a fragmentação da personagem tia aparece no texto fragmentado de Foer: "ela"/ "limites-limiarés" / "segurada vagamente" / "dispersar-se prontamente". Foer ilumina através de seu livro-impossível estes caminhos do brincar com as palavras para o sujeito inscrever-se na linguagem. *Tree of Codes* ressalta o que é próprio à poesia concreta: a coisificação da linguagem.

A coincidence of "form" and "content" — this old issue is the issue we keep returning to here: words, their specific position on the page, the layout of that page, and its cut-out forms display, perform, in short, "do" not just what they say but what they may have purported in their previous context, what they might have been, or, precisely, never could have been (WURTH, 2014, p.50).

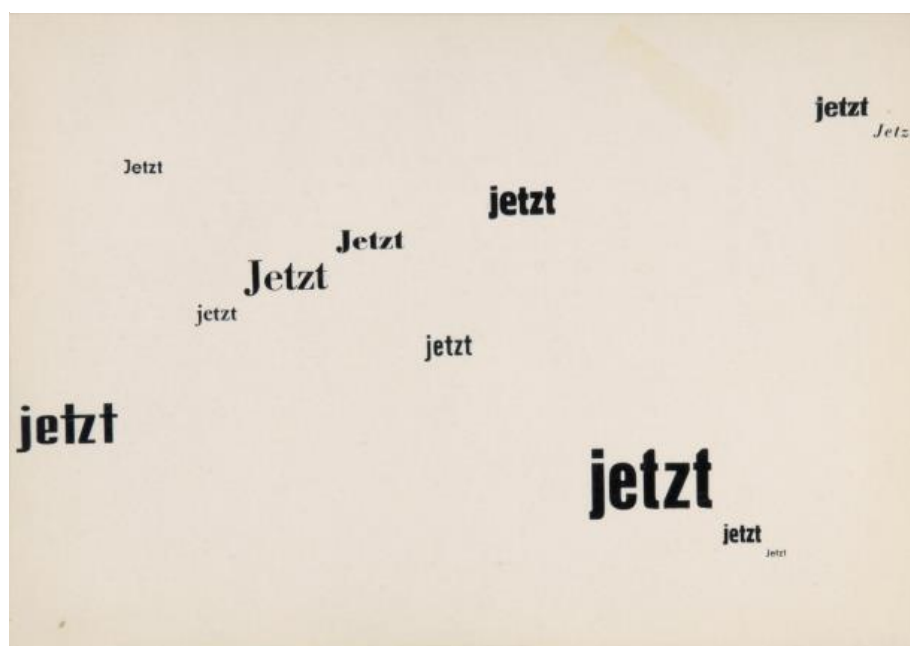
As palavras com lugar específico na página e seus recortes não apenas fazem o que dizem, mas nos dão notícias de um contexto anterior ao qual pertenciam e não pertencem mais. Tem um jogo em cena, no qual cada movimento de uma palavra poderia alterar toda a estrutura, assim como na poesia concreta um movimento da letra pode fazer surgir outro significante. Na experiência da poesia concreta a escrita funciona como um tabuleiro para os jogos linguísticos. Através de jogos metafóricos e metonímicos o sujeito se permite experimentar com a escrita, em sua dimensão significante, em uma travessia que opera do *brincar com as coisas* para o *brincar com as palavras*. "Esses jogos de linguagem na escrita se colocam tanto na aquisição como na extensão de seu domínio". (MILMANN, 2014, p. 47).

<sup>62</sup> "[...] deixa apenas os elementos essenciais desnudos, os contornos da desintegração da forma carnuda da 'tia' e executa-o nas palavras que se desmoronam em um espaço em branco, tendo perdido seu enquadre retangular e fechado" (tradução nossa).

<sup>63</sup> "Minha tia estava reclamando. Era o principal fardo de sua conversa, a voz de carne branca e fértil, flutuando como fora dos limites de sua pessoa, mantida apenas vagamente nos grilhões de forma individual e, apesar desses grilhões, pronta para se multiplicar, para dispersar aquilo que se ramifica e se divide em uma família. Era uma fertilidade quase autopropagadora, uma feminilidade sem rédeas, morbidamente expansiva" (tradução nossa).

No poema “*Jetzt*” (“Agora”, 1954), de Gerhard Rühm, há a tentativa de capturar o instante agora que sempre escapa, é um fragmento, como o poema. Composto de doze “formas” da palavra “agora” que vai e vem na página, demonstra a impossibilidade de capturar o *jetzt*, o agora. O agora acontece antes mesmo de pronunciarmos a palavra. Nenhum agora é igual ao outro, assim como as palavras no poema de Rühm. Nos interessa aqui pensar, mais do que uma performance do texto, uma maneira de o texto representar (ou a-presentar) o que diz através de uma extração/subtração.

### Imagem 21 - *Jetzt*, de Rühm, 1954



Fonte: <https://www.mumok.at/de/jetzt>

the whole of / that year / a / day, / transcendental hour / a / moment / forever  
(FOER, 2010, p. 63).

O que Foer subtrai de Schulz? Os fragmentos que tentam contemplar uma quebra no tempo nos remetem à escrita de Schulz talvez como algo que permaneceu estagnada em um tempo, em eterno agora.

(o pai) não podia também fincar raízes em nenhuma realidade, e pairava eternamente na periferia da vida (SCHULZ, 1934/2012, p. 93).

Quando Foer faz uma “quebra” na continuidade do tempo como acima vemos, “o ano”, “o dia”, “uma hora transcendente”, “um momento”, “para sempre”, - ao lermos, precisamos tomar folêgo entre as palavras -, é como se quisesse literalmente quebrar uma espécie de existência paralisada num eterno agora em que fica suspenso o pai em Bruno Schulz.

### 5.3.2 A personagem pai

Ao longo da sequência das treze histórias de Schulz, o pai, Jakub, vai cada vez perdendo mais a razão.

Assim, por algumas semanas perdemos nosso pai de vista. Descia raramente, e, nessas ocasiões podíamos notar que tinha como que diminuído, ficado mais magro e encolhido. Às vezes se esquecia, levantando-se bruscamente da mesa e, adejando com as mãos feito asas, lançava um longo canto de galo, enquanto a bruma da belida cerrava seus olhos. Depois, envergonhando-se, sorria conosco, esforçando-se para que todo esse incidente não passasse de uma brincadeira (SCHULZ, “Os pássaros”, 1934/2012, p. 37).

Em Schulz, Jakub (o nome do pai é uma das extrações de Foer), vai do estranho ao psicótico. É como se esta imagem do pai fosse ao longo das histórias se borrando, o pai fosse diminuindo, indo da sensatez à insensatez, da sanidade à loucura. Em *Tree of Codes* esse pai é uma figura que se caracteriza mais por um estado de ausência, como se vagasse feito um zumbi. “*My father alone was awake, wrandeling silently throught the rooms*<sup>64</sup>” (FOER, 2010, p. 134).

Mas à noite quando minha mãe voltava da loja, meu pai animava-se, chamava-a e, com orgulho, mostrava-lhe os magníficos decalques coloridos, cuidadosamente colados nas páginas do livro principal. Foi então que todos percebemos que nosso pai começou a encolher, ficando cada dia menor, como uma noz que resseca dentro da casca (SCHULZ, 1934/2012, p. 29).

Extraído/subtraído para:

My father was / wilting before our eyes. in undertones, pleading and begging / he tried to reconcilie with / Mother /. Father /called her and / was almost overcome<sup>65</sup> (FOER, 2010, p. 87).

O que em Schulz fala de um pai que encolhe feito uma noz dentro da casca, em Foer é um pai que tenta a reconciliação e aproximação com a mãe. Enquanto que no texto de Schulz o foco é na retirada de um pai para um mundo de sua própria imaginação, no qual este pai briga consigo mesmo, sendo seu próprio juiz, no texto de Foer “ele tenta desesperadamente reconciliar-se com a mãe usando sua loucura para reparar seu relacionamento” (HAYLES, 2013, p. 229). Foer tenta reaproximar a mãe ao pai. No texto de Schulz raramente os dois estão interagindo, e quanto mais distante este pai fica mais a mãe parece esquecê-lo. No texto de Schulz a mãe não é uma personagem central, Adela, a empregada, é uma mulher muito mais presente e com um papel muito mais significativo.

Minha mãe não tinha nenhuma influência sobre ele. Era Adela que chamava a sua atenção e a quem ele dava mostras de grande veneração. A arrumação

<sup>64</sup> Meu pai sozinho estava acordado, vagando silenciosamente pelos quartos (tradução nossa).

<sup>65</sup> “Meu pai estava / desaparecendo perante nossos olhos. com sentimentos atrapalhados implorava e mendigava / ele tentava reconciliar-se com / Mãe /. Pai / a chamava /estava quase superado” (tradução nossa).

da casa era para ele uma grande e importante cerimônia, que nunca deixava de presenciar, seguindo com uma mistura de medo e um frêmito de deleite todas as manipulações de Adela. (SCHULZ, 1934/2012, p. 34).

Segundo a análise quantitativa de Hayles, a mãe aparece com quatro vezes mais frequência em *Tree of Codes* que no texto original, sendo 0,42% do total de palavras contra 0,10% das palavras do texto anterior. Em *Tree of Codes* a mãe e o pai interagem diretamente, o que não percebemos nas histórias de Schulz. “*During / this winter my father would spend hours / in corners / as if / searching for / Mother / and / emerge / covered with dust*”<sup>66</sup>. (FOER, 2010, p. 32). O pai procura pela mãe no texto de Foer como se procurasse uma espécie de reconciliação.

Em “A visitação”, o pai briga consigo mesmo e posteriormente tenta reconciliar-se. Ao invés de ir trabalhar na loja de tecidos da família, ele passa seus dias rabiscando no livro de contas, e, quando a mãe chega tarde da noite da loja, ele mostra a ela com grande orgulho seus maravilhosos e coloridos rabiscos. O apagamento de Foer transforma este trecho em “*pleading and begining / he tried to reconcile with / Mother /. Father called her and / was almost overcome*” (FOER, 2010, p. 31). Enquanto no texto de Schulz o foco é na “retirada” do pai para um mundo próprio, onde fica alheio ao mundo ao seu redor, em Foer ele está desesperado em aproximar-se da mãe e usa sua energia desviante, e talvez muito perto da loucura, para reparar a sua relação e o casamento.

À noite, quando minha mãe chegava da loja, ele estava excitado e propenso a brigas, acusava-a de imprecisão nas contas, enrubescia e assanhava-se até perder o controle. Lembro-me de certa vez, acordado no meio da noite, ver como corria de lá pra cá em cima do sofá de couro, só de camisa e descalço, demonstrando assim perante minha mãe toda perplexa a sua irritação. (SCHULZ, 1934/2012, p. 26).

Em “As baratas”, temos uma conversa do menino com a mãe, e seu desafio para com esta, no que se refere à sua resposta, mostra a transformação do pai em um condor.

– Já faz tempo que eu queria te perguntar: é verdade que isto é com ele? – E mesmo que nem com o olhar tivesse indicado o condor, minha mãe adivinhou logo e, muito constrangida, baixou os olhos. Deixei propositadamente passar algum tempo, para medir o grau de seu constrangimento, e, depois, com muita calma, controlando a cólera crescente [controlling my rising anger], perguntei: - Que significam então todas essas fofocas e mentiras sobre meu pai que você está espalhando? (SCHULZ, 1934/2012, p. 26).

#### Extraído/subtraído para:

<sup>66</sup> “Durante / este inverno meu pai passava horas / em esquinas / como se / procurando por / Mãe / e / energia / coberto de pó” (tradução nossa).

and then /, controlling my rising /, I asked her: “What’s the meaning / of all the / lies / ?” (FOER, 2010, p. 98).

Destacamos no trecho acima a expressão *controlling my rising anger*, que Foer extrai para *controlling my rising*, alterando totalmente o sentido, atribuindo-lhe um caráter mais subjetivo.

“Controlar a ascensão de um sentimento” versus “controlar a minha ascensão”. É como se, em Foer, essa “raiva” se dissipasse. O menino que estava com raiva da mãe por abandonar o pai, em Foer é um observador da relação conjugal dos pais, na qual o pai não está se metamorfoseando em nenhum animal, mas tenta superar um conflito interno. Há uma travessia que é feita pela personagem pai. Jakub, em Foer, não é mais Jakub, não tem nome, mas tem uma ação que em Schulz é ausente. Em Schulz, o pai, ao longo da narrativa, vai sendo tomado por uma passividade e entrega à loucura, que é representada pela sua transformação em animais.

Em “As baratas”, é clara a ultrapassagem de limites entre o humano e o animal. Schulz foi muitas vezes comparado ao escritor alemão Franz Kafka, e, nesta transformação do pai em barata fica clara uma alusão à metamorfose kafkiana<sup>67</sup>. Há ainda outros momentos no texto de Schulz nos quais podemos observar este limiar borrado entre o humano e o animal. Por exemplo, quando o pai vai pouco a pouco adotando um comportamento de ave, até que ele se pareça mais com uma ave do que com um humano. “Asas”, “penas” e “baratas” estão entre as palavras ausentes no texto de Foer (HAYLES, 2013, p. 228). Há o relato de um delírio do pai no qual imaginava um enxame negro de baratas invadindo a casa. Novamente é Adela quem socorre o pai branco de horror, tirando-lhe da mão a lança com a qual ele imaginava estar matando as baratas. Após este episódio, o pai tem uma nova “crise”.

Ficava o dia todo escondido nos cantos, nos armários, debaixo do edredom. Muitas vezes o vi olhando pensativo para as próprias mãos, verificando a consistência da pele e das unhas em que começaram a aparecer manchas negras, manchas de um negro brilhante feito escamas de barata [...] Desde então renunciamos a nosso pai. Sua semelhança com uma barata ficava cada dia mais nítida – meu pai transformava-se em barata (SCHULZ, 1934/2013, p. 96).

Segundo Hayles (2013, p. 229), ao extrair as referências à animalização do personagem, é como se houvesse uma mudança de foco na narrativa: trazendo para o primeiro plano um conflito edípico que em Schulz estaria na forma de um subtexto. Mas não é esta a transformação principal. Há algo além de trazer à superfície um conflito edípico. A autora não percebeu que a personagem pai, de Schulz a Foer, faz novamente uma “queda ao contrário”,

---

<sup>67</sup> Schulz foi claramente um grande admirador de Kafka, entre suas obras está uma tradução de *O Processo*.



como observamos no romance *Extremamente alto & Incrivelmente perto*. Ao recortar e subtrair o texto, Foer também garante a este pai uma outra condição, uma nova forma de se haver com a loucura ou com a morte. Há um esforço, um trabalho de reconciliação. Talvez o corte e a extração de características de Jakub tenham a mesma “função” da queda ao contrário do livrinho de flip-flop de Oskar Schell: através do ato, inverter uma lógica, uma rede dada, atribuindo-lhe novo sentido.

### 5.3.3 A sexualidade sem bordas: apagamento

Em “Agosto”, o narrador é levado para visitar a tia Agatha, durante a visita, ele encontra seu primo já adulto, Emil. Enquanto as mulheres encontram-se na cozinha, Emil leva o menino para a sala:

O mais velho dos primos, de bigode louro-claro e rosto de que a vida lavou toda e qualquer expressão, passeava na sala com as mãos nos bolsos das calças franzinas. [...] Da neblina de seu rosto emergiu com dificuldade a belida convexa de um olho pálido, atraindo-me com uma piscadela travessa. Senti uma simpatia enorme por ele. Ele me pegou, colocou-me entre seus joelhos, e embaralhando habilmente fotografias sob meus olhos mostrava imagens de mulheres nuas e rapazes em posições estranhas. Encostado nele, eu olhava esses delicados corpos humanos com olhos distantes que nada enxergavam, quando o fluido de uma agitação vaga, que de repente embaciou o ar, me atingiu, percorreu meu corpo com um frêmito de ansiedade, com uma onda súbita de compreensão (SCHULZ, 1934/2012, p.24).

Hayles (2013, p. 228) aponta que o texto de Schulz é famoso pelas suas ambiguidades que questionam sexualidades, da pedofilia implícita da visita de um primo às relações “depravadas” presentes em *A Rua dos crocodilos*. Tais ambiguidades são totalmente apagadas no texto de Foer. A palavra *complicated*, por exemplo, que aparece vinte e uma vezes no texto de Schulz, não aparece nenhuma vez no texto de Foer. *District*, a palavra que Schulz usa para identificar *the red-light áreas*, que seriam zonas provavelmente de prostituição na Rua dos Crocodilos, é inexistente em *Tree of Codes*. *Girls*, uma palavra que Schulz usa para se referir a *olive skinned prostitutes* também foi eliminada.

## 6 A INVENÇÃO – ESTILO/ESTILETE

*Estilo: deficiência que faz com que cada autor só consiga escrever como pode.*

Mario Quintana

O estilo enquanto corte já se encontra na etimologia da própria palavra. Estilo deriva do latim *stilus*, que no sentido próprio significava um ponteiro de ferro, de metal, marfim ou de osso, com o qual se escrevia em tábuas enceradas (no sentido figurado significava a maneira de escrever). Este instrumento era pontudo em uma extremidade e achatado na outra e era usado pelos antigos para escrever na superfície de cera. Com a extremidade achatada era possível apagar o que se havia escrito, por isso que “virar, torcer o estilo” era apagar ou corrigir. Poderíamos, também, pensar o estilo não apenas como a maneira ou modo de escrever, mas na marca que se deixa ao escrever e nas leituras que se fazem dela.

**Imagem 22 - *Stillus***



FONTE: Google images

Para iniciar uma discussão acerca do estilo, sem fazer uma economia do essencial, como nos ensina Lacan, lembremos que aqui relacionamos o estilo ao estilete, ou seja, ao corte. Uma derivação de um modo de subtração que se repete, fazendo com que surja um traço, é o que vai marcar o estilo.

Parece-nos que a singularidade é a própria ideia de um estilo, quer ela seja individual ou coletiva. Queremos aqui insistir na ideia que falar de um estilo é finalmente falar de alguma coisa que faz diferença, que introduz um corte, que inscreve um traço, que faz uma marca, enfim, que pode trazer algo em nossa relação ao Real. É claro, a palavra “novo” é problemática porque nossas invenções têm limites e o Real impõe constrangimentos. As psicoses ou as neuroses estão aí para demonstrá-lo. Em todo caso, o que aqui me parece

essencial de guardar concerne a essa função do corte: um estilo que instaura uma diferença (SOUSA, 1997, p. 36).

O que vimos ao longo deste trabalho através da *poética da extração* foi o corte na plata-forma, que produz uma marca, que inscreve um traço e faz surgir uma des-forma (*plata-forma-corte-des-forma*). No brincar com o papel e suas relações com o impossível, é sobre uma maneira de *si* jogar que falamos: uma forma singular de contornar o Real. O estilo seria esta forma de localizar-se no Real. O estilo é o “traço de algo que falta irremediavelmente e que produz reiteradas versões de uma construção involuntária, a mais íntima dentre tantas, na qual se manifesta a ‘verdade’ do sujeito” (PERES, 2000, p. 81).

Evidentemente é preciso tomar a palavra estilo na forma de um resto, quer dizer como resto de uma operação significante. O estilo nesse caso seria, portanto, aquilo que poderia testemunhar de um ato. Lembremos que para Lacan uma das fórmulas que explicavam o estatuto do ato era a seguinte: *mus Ich (a) Werden*, eu do que introduzo como nova ordem ao mundo, devo tornar-me o dejetivo (SOUSA, 1997, p. 36).

Quando Foer propõe a “queda ao contrário” como forma de *si* jogar é de uma posição ética frente à morte e à perda que ele nos fala. Em *Extremamente alto & Incrivelmente Perto* acompanhamos Oskar Schell na elaboração do luto da morte do pai. Foer produz a inversão: o homem que vai do chão até um dos últimos andares do World Trade Center. A sua postura (de Oskar) é diferente da de seu avô, Thomas Schell, que nunca mais pronunciou uma palavra após a *Shoah* e que também admite não ter tido condições de ter criado um filho<sup>68</sup>. Na imagem da manufatura de *Tree of Codes* também vemos o que se produziu de uma “queda ao contrário”. Ao mesmo tempo em que presenciamos a queda das palavras no chão, presenciamos o giro na personagem pai na narrativa de Foer: aquele que, em *A Rua dos Crocodilos*, vai do estranho ao psicótico, em *Tree of Codes*, tenta se reconciliar com a mãe, assume uma postura ativa frente à perda. Na psicanálise a função do corte é mister, é a partir dele que o resto entra em cena, como *testemunho do ato*. Só que para produzir *nova ordem no mundo* é preciso tornar-me dejetivo, ou, acolher a dimensão do fracasso.

Sousa, no artigo “Exílio e Estilo” (1997), parte da seguinte pergunta, feita a James Joyce, para se questionar sobre um traço referente à posição de exílio e sua relação com o estilo:

Um dia alguém perguntou a James Joyce: - Quando o senhor retornará a Dublin? Joyce, sem hesitar um segundo, respondeu: - *Have I ever left it?* (ou seja, alguma vez de lá eu saí?) Como voltar para um lugar o qual nunca se deixou? O paradoxo da resposta não é simplesmente aparente pois desvela

<sup>68</sup> Também, em *Tudo se ilumina*, o avô da família Perchov que segue junto a viagem para Trachimbrod vive em um processo de luto. No entanto, sua forma de contornar o trauma vivido na Shoah tem outro destino. O avô, ao longo da viagem, suicida-se no quarto de um hotel. Coube novamente ao neto dar uma forma de elaboração à história: ele quer virar escritor.

uma verdadeira interrogação sobre as fronteiras que constituiriam uma posição de ‘exílio’ (SOUSA, 1997, p. 34).

O que caracteriza uma posição de exílio? Apenas as fronteiras? Remeto-me aqui às pandorgas de Carlos Urbim, que não reconhecem as fronteiras geopolíticas do sul do país. Quem empina a pandorga está com o pé em um solo, mas lá no céu a fronteira é difusa, não respeita uma delimitação espacial (fronteiras que, sabemos, no sul do país foram demarcadas não sem muita guerra com os países vizinhos).

Lembremos aqui de Bruno Schulz vida e obra, a plata-forma desta empreitada. O escritor polaco do qual temos acesso a apenas 30 contos – já que o restante se perdeu – e que morreu com um tiro nas costas em 1942, durante a *Shoah*. A obra de Schulz foi considerada intraduzível, muito pelo fato de ter uma extrema preocupação com a linguagem. Schulz sempre viveu em uma posição de exílio: nasceu austríaco, viveu como um polonês e morreu como um judeu, e, mesmo sob estas condições, foi considerado um dos maiores escritores da língua polonesa - mesmo não sendo esta sua língua materna. Poderíamos supor uma relação entre esta condição de exílio frente à língua polonesa e o estilo do escritor? Sousa (1997, p. 35) propõe semelhante pergunta acerca de Joyce e outros escritores como Ezra Pound, Walter Benjamin, Oscar Wilde, Henry James, Samuel Beckett, entre outros, que se destacaram na língua inglesa mesmo não sendo esta sua língua de origem. Ao que sugere a seguir, em seu ensaio, que seria esta uma falsa pergunta, já que não teríamos como delimitar um corte que definiria a noção de exílio para cada escritor. No entanto, lembrando *Ulisses*, de James Joyce, e *The Waste Land*, de Elliot (ambas publicadas em 1922), o autor se pergunta se deveríamos tomar como pura coincidência o fato de que foram dois exilados os responsáveis por uma nova época na literatura inglesa – a esta pergunta podemos acrescentar Bruno Schulz em relação à língua polonesa. O exílio é o melhor termo para expressar a não-relação, situa Lacan no seminário *O Sinthoma*. “Essa não-relação é a condição de possibilidade de nossa existência, noção que, como sabemos, indica o essencial da relação do sujeito à linguagem” (SOUSA, 1997, p. 34). Como seres falantes, a psicanálise nos aponta que também nos situamos em uma posição de exílio em relação à linguagem. E é esta posição de exílio em relação à linguagem que garante a nossa própria existência, pois a não-relação é a condição de possibilidade de surgimento do sujeito.

Para aprofundar tal relação, Sousa (1997, p. 34) retoma o adágio freudiano tão trabalhado por Lacan - *Wo Es War, Soll Ich Werden* - como expressão a dar pistas sobre a relação entre o estilo e o exílio. O que propõe, a partir daí, é que poderíamos tomar o *Ich* da expressão por estilo e ler *Wo Es War, o estilo deve advir. Ali onde era, ali como um estilo devo advir (o estilo no lugar do sujeito)*. Ao trocar o “eu” por “estilo” o autor sugere que o estilo

ocupará um lugar de resto de uma operação significativa, sendo, assim, aquilo que poderia testemunhar do ato. Porém, para discorrermos sobre a relação entre o estilo e o corte (ato) é preciso ainda que façamos uma mais delongada trajetória. Lembremos o dito lacaniano “O estilo é o objeto”, na abertura dos *Escritos*. Postulado que formulou em resposta à proposição de Buffon, “O estilo é o homem mesmo”, formulada por ele em seu discurso de recepção à Academia Francesa, em 1733. Lacan queria enfatizar já na abertura dos *Escritos* seu achado, o objeto (a); mais tarde (em *Juventude de Gide ou a letra do desejo*) pôde escrever a frase completa “o Estilo é o objeto a”.

Isso seria simplesmente satisfazer a este princípio por nós promovido: na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro, e para enunciá-lo até o fim: de forma invertida. (E lembremos que esse princípio se aplicou à sua própria enunciação, pois, tendo sido emitido por nós, foi de um outro, interlocutor eminente, que recebeu seu melhor cunho). (LACAN, 1966/1998, p. 9).

Como seres exilados em relação à linguagem sabemos que nossa mensagem vem do Outro. Ou seja, é a linguagem que antecipa o sujeito e o insere em um ordenamento simbólico. “Há um sistema já em operação que é anterior ao sujeito, e a este ele precisa se sujeitar, há todo um sistema de diferenças que precisam ser inscritas em uma operação onde se articulam o corpo e a linguagem” (MILMANN, 2014, p. 208). Lembrando o objeto *stilus*, ele faz a marca e, quando torcido (invertido), apaga o que marcou. Tal qual o princípio da enunciação: da mensagem que vem do Outro de forma invertida surge o sujeito da enunciação.

## 6.1 Estilo e representação: o estilo é o que se a-presenta

O que *A Rua dos Crocodilos* representa ao nos conduzir pelos caminhos de um lugar sem representação em um mapa?

As proximidades da rua dos Crocodilos, no mapa, estavam assinaladas em branco, assim como nos mapas costumam estar demarcadas as regiões polares, os países desconhecidos ou incertos. Foram desenhadas apenas algumas ruas, com traços pretos e nomes em letra comum, não ornamentada, diferente do nobre tipo romano das outras inscrições. Provavelmente o tipógrafo recusava-se a reconhecer este bairro como parte do conjunto urbanístico e exprimiu sua objeção dessa forma singular e estigmatizante. (SCHULZ, 1934/2012, p. 84).

Schulz escreve sobre um lugar que talvez seja o lugar mais importante de todo este processo de poética de extração, que é um lugar sem representação, uma rua que o tipógrafo recusou-se a representar no mapa... Podemos pensar em uma relação muito próxima entre a cartografia, a representação e a ausência. A cartografia, assim como a escrita, pode ser recheada de silêncios, ausências, vazios e apagamentos. O mapa de ausências de Schulz convoca seu

leitor a colocar algo de *si*. Schulz conduz seu leitor (e depois Foer, pela extração do texto) pelos caminhos daquilo que não se inscreve e não se representa no mapa, ele salienta as ausências no mapa. Poderíamos assim pensar que a obra Schulz-Foer não se representa, se a-presenta? Para desdobrar uma possível resposta teremos que percorrer ainda um caminho.

O termo representação está diretamente vinculado à história do pensamento filosófico através da escolástica *representatio*, presença do objeto<sup>69</sup>. Na psicologia, vincula-se a uma noção atribuída no presente, registrada graças a traços que outrora fizeram marca. Tanto na filosofia quanto na psicologia a representação em sua origem estava ligada à imagem. Da mesma forma que foi atribuído por Freud nos seus estudos sobre a afasia.

Foi ao final do século XIX que Freud iniciou sua pesquisa sobre o aparelho psíquico, sobre os sonhos; final do século XIX, portanto, quatrocentos anos após a Renascença chamada *Quattrocento*, rica em tentativas de questionamentos do que chamamos representação (GARCIA, 2000, p. 133).

O autor salienta a passagem do tempo de quatrocentos anos: um longo tempo que foi necessário para que a representação passasse a considerar algo da experiência.

Freud inicia seus trabalhos interessado num aparelho psíquico que deixasse passar os estímulos que a ele chegassem, mas, também, quando fosse o caso, registrasse algo da experiência, ou seja, tivesse uma representação do mundo à altura da complexidade de suas obras e inteligência (GARCIA, 2000, p. 133).

Freud trabalhou a interpretação dos sonhos como o deciframento de uma escrita antiga (hieroglífica). Os meios de representação nos sonhos são principalmente imagens visuais e não palavras; veremos que é ainda mais apropriado comparar os sonhos a um sistema de escrita que a uma linguagem (FREUD, 1974, p. 212). Tanto os hieróglifos egípcios como os caracteres chineses (utilizados por Lacan) jogam com traços, desenhos e sons em sua composição, porém não têm uma relação direta com a oralidade (MILMANN, 2014, p. 204). A partir da virada epistemológica operada pela psicanálise, a linguagem é vista como estruturante das funções psíquicas, marcando a diferença das perspectivas anteriores. “Sob esse ponto de vista, a percepção do mundo se ordena a partir da constituição do sujeito da linguagem e não vice-versa” (MILMANN, 2014, p. 58).

O século XIX despontava com muitos títulos dedicados à questão da representação: *O mundo da representação, O mundo como vontade e representação (Die Welt als Wille und*

---

<sup>69</sup> Importante ressaltar que, para a psicanálise, sujeito e objeto se constituem juntos pela ação da linguagem e não separados. (A considerar o deslocamento de Sujeito para Estilo, poderia-se dizer que o sujeito é o objeto?).

*Vorstellung*), título de Arthur Schopenhauer de 1819, citado por Freud<sup>70</sup>. De fato, *Vorstellung* e *Wille* (desde que traduzido por Pulsão) serão as questões iniciais de Freud, aponta Garcia (2000, p.134). Podemos dizer que Freud irá renovar a questão da representação. Na tradição filosófica, o mundo era tido ora como representação (*Vorstellung*), ora como força (*Wille*, *Streben*, que não está longe de *Triebe*, de *Trieben* – empurrar, impulsionar). Freud irá unir os dois termos (sendo *Triebe* o termo que Freud usará para a Pulsão). “Freud vai mais longe ao provocar a indagação: como pode um conteúdo ser substituído por alguma coisa, para assim ser levado à expressão por uma alteridade que passa a ser justamente o representante, o mandante?” (GARCIA, 2000, p. 134). Neste ponto Freud terá um problema a resolver. Usa, assim, a expressão representante-representativo (*Vorstellungs-representanz*) como uma saída ao dualismo representante-força/pulsão. Marca, dessa soma, sua sacada crucial de que o representante, mais que a parte exterior (representado), vem a ser o elemento nodal da representação.

Desse modo ele vai empregar o termo *Dar-stellung* (‘figura’) e *Dar-stellbarkeit* (‘figurabilidade’)<sup>71</sup>, para marcar a autonomia da representação agora já liberada do dualismo em questão. Se *Vor* marca um tempo de reprodução, o prefixo *Da* fica ao nível da atualidade e sua sintaxe ou regras de formação (GARCIA, 2000, p. 134).

Um bom exemplo para pensar a autonomia da representação, que agora perdeu suas amarras do dualismo da *Vorstellung*, é quando Freud se refere à imagem de um sonho: a imagem formada deste sonho se dá graças a um processo que vai do interior ao exterior e não do contrário, do exterior ao interior. A imagem dos sonhos assume uma “linguagem própria”, através de uma série de operações (condensação e deslocamento<sup>72</sup>), cifrando o enigma inconsciente. O lugar daquele que olha a imagem e a representação/*representatio* são “desalojados”, como sugere o autor, “através da introdução de um ator/produtor ao qual sugere ser a ideia do *Dar-stellbarkeit* (O Estilo?)” (GARCIA, 2000, p. 134).

Na representação do mundo submetida à dimensão do sagrado antes do *Quattrocento*, o que era representado maior era o sagrado que obedecia a uma hierarquia social de um mundo

<sup>70</sup> Para Schopenhauer, a mente e a consciência permitiriam ver a representação da coisa-em-si, no entanto, esta representação não teria a ver com a mente ou com a consciência, mas com uma força impessoal que ele chamou de Vontade. O início da teoria da repressão em Freud teve forte influência desta noção de Schopenhauer.

<sup>71</sup> Freud usará o termo *Darstellbarkeit* para designar a capacidade de um dado conteúdo encontrar expressão no sonho, é uma extensão do sentido do verbo *darstellen* e do substantivo *Darstellung*, que se refere por sua vez à maneira como algo físico ou espiritual é apreendido e levado à exposição.

<sup>72</sup> As imagens contidas na atividade inconsciente dos sonhos, ao serem lidas como rébus, demonstram seu funcionamento através dos processos de condensação e deslocamento, que, mais tarde Lacan associará às operações de metáfora e metonímia pertencentes ao território da linguística.

criado por Deus: Cristo era maior que a Virgem, que era maior que os santos. Na Renascença entra a perspectiva e o que será maior é o que estiver mais perto do observador. “Submeter a representação visual ao olhar do homem significa que o homem substitui Deus de quem a organização do mundo já não depende. (O Estilo?)” (GARCIA, 2000, p. 135). Em ambos os casos, aponta o autor, não podemos pretender naturalidade, pois a representação sempre esteve atrelada à cultura de determinada época. O pós-modernismo refletirá as revoluções científicas ocorridas no final do século XIX e início do século XX, tendo sido estas influenciadas por toda a reviravolta do pensamento da Renascença. Deste período, Brunelleschi se destaca pela questão da perspectiva no *Quattrocento*, inserindo a tridimensionalidade, a ilusão de profundidade, a perspectiva cônica e o conceito de ponto de fuga, explorados em sua obra. “As nuvens são mostradas (*dargestellte*, poderia dizer) adquirindo um valor de índice, escapando, pela fluidez de sua matéria, à racionalização de uma representação<sup>73</sup> (*vorsgestellte*)” (GARCIA, 2000, p. 135).

Voltamos à etimologia da palavra estilo, aquela que se refere a um objeto que se refere à escrita como uma marca que pode ser apagada e corrigida. Neste sentido, Garcia (2000, p.137) sugere que o campo semântico da palavra poderia ser ampliado em duas vertentes. A primeira pressupondo uma anterioridade do sistema com relação à produção, sendo, assim, o estilo coletivo. Todos, afinal, já passaram por este momento anterior e que deixa marcas (como vimos com Freud e a *representação* de um aparelho psíquico). No segundo, o estilo é *transgressão do sistema, novidade, singularidade, aqui, o estilo é pessoal*. Na relação do estilo à representação, pontua o autor que

[...] toda mudança no modo de produzir imagens provoca inevitavelmente mudanças no modo como o mundo incide sobre nós; mudanças em nosso estilo. O estilo que se destila através de nós muda. De fato, ao cabo deste percurso, penso haver aprendido que o estilo não é só Pulsão, Id, ou instinto; nem tampouco domínio sobre a representação. Ainda na procura do que vem a ser o estilo, podemos dividir o processo em dois grandes momentos, quais sejam: 1) o da representação, vindo da pintura renascentista dominante até próximo de nossa época; aqui o estilo pretendeu ser criação do autor; 2) o da simulação, instaurado pelas imagens sintéticas, em nossos dias. O primeiro, ligado à ideia da representação, supõe a pré-existência de um objeto a ser representado. O segundo é autorreferente e rompe com os modelos de representação; temos que atribuir a este um sentido próximo de apresentação, isto é, *mise-en-scène*, agenciamento (GARCIA, 2000, p. 137)

---

<sup>73</sup> A isto nos lembra a reflexão feita inicialmente, e apontada por Molder, acerca das formas das nuvens, desde o início sugerindo a volatilidade da forma, um enigma à representação.



Tanto n' *A Rua dos Crocodilos* quanto mais ainda em *Tree of Codes*, é sobre o rompimento com modelos de representação que falamos. Para Garcia (2000, p.138), uma imagem pode descrever, representar um objeto, uma realidade da qual ela reproduz a forma, por exemplo, espacial ou colorida; quanto à forma propriamente dita da representação, da a-presentação, a imagem nada pode fornecer, mas somente mostrá-la, ou exibi-la, colocá-la em cena. Ou seja, é partindo de tal pressuposto que o autor afirma que “o Estilo não se representa, mas se a-presenta” (GARCIA, 2000, p. 138).

Ponto de vista ou ponto de fuga? Brunelleschi estabeleceu o ponto de fuga no *Quattrocento*, onde a relação entre a distância e a redução do tamanho dos objetos permitiu que se reproduzisse objetos tridimensionais no plano com maior verossimilhança.

Brunelleschi fez mais que localizar, graças ao espelho, o ponto definido pela perspectiva; a demonstração que ele faz aponta para o ponto de vista. (O estilo?). Historicamente falando, a descoberta do ponto de fuga antecedeu à invenção do ponto de vista; o primeiro, ligado ao olho, prevê um sujeito da perspectiva, diferente do ego freudiano (O Estilo?). Na experiência de Brunelleschi, o observador que olhava o quadro refletido num espelho, através de um buraco no quadro, se via reduzido a uma posição de *voyeur*, um *voyeur* que descobre que é olhado, pois que a imagem que lhe é devolvida não é sua, mas de uma pintura funcionando como anteparo entre seu corpo e o espelho (O Estilo?). Nas condições experimentais criadas por Brunelleschi, o olho não se vê vendo, nem vendo o que ele vê. Temos que concluir, dizendo: o observador, tal como o ego de Freud, é capturado pelo quadro, pela perspectiva que se apresenta desde que o observador se coloque a uma certa distância, e bem posicionado, se ele quer ver o que todos vêm, um de cada vez. (O Estilo?) (GARCIA, 2000, p. 158).

É assim, através daquilo trazido inicialmente por Brunelleschi, que hoje podemos propor uma discussão acerca das novas formas de representação, e ainda como o Estilo esteve, ao longo de toda esta modificação, aparecendo. A imagem pode descrever um objeto, mas não pode capturar e representar sua forma propriamente dita da representação, pode apenas colocá-la em cena, a-presentá-la. Existe uma diferença entre a representação do objeto e a forma da representação, o que caracteriza o estilo. É através desta assumpção que o autor defende a hipótese de que o Estilo não se representa, mas se a-presenta.

Ponto de fuga ou ponto de vista? Nos anos de 1533, Hans Holbein pratica a anamorfose<sup>74</sup> no quadro *Os embaixadores*<sup>75</sup>, através de um procedimento de “derrisão por analogia (em pleno século XVI!), mostra que a perspectiva é sempre uma questão de ponto de vista, de estilo. Escondem-se as representações sob representações, as quais serão eventualmente descobertas ao se deslocar o observador de lugar” (GARCIA, 2000, p.138)<sup>76</sup>. O autor mostra-se surpreso que, em pleno século XVI, tal procedimento já era utilizado. O quadro possui uma gama de segredos minuciosamente trabalhados em detalhes. O quadro faz alusões a um período histórico (também para dissimular significações políticas e religiosas) que devem ser descobertas pelo observador.

**Imagem 23 - *Os embaixadores***



FONTE: [google images](#)

A “mancha” na parte inferior do quadro é uma anamorfose; se focada de um ponto à direita do quadro, ou através de um copo d’água, a “mancha” “se transforma” numa caveira:

<sup>74</sup> No seminário livro 11 (1964/1979), Lacan apontará que “o objeto de arte não está mais posto no objeto cotidiano do qual a Coisa é extraída e sim no objeto anamórfico, que opera uma ruptura perturbado naquilo que é familiar” (MAIA, 2009, p.194). O anamórfico aparece como o *Unheimlich*. Lacan formaliza, neste momento, a função quadro como aquela que permite o encontro com o real – tique- em um prazer do olhar que é tomado pelo quadro, em uma experiência estética de abandono, pacificação de deposição do olhar. “O sujeito se encontra com o real irredutível à cadeia significativa na qual o próprio sujeito é representado. O sujeito se encontra, pois, no limite de sua própria representação que Lacana chama de *função mancha*”. (MAIA, 2009, p.195).

<sup>75</sup> O quadro faz parte da coleção do museu *The National Gallery*, em Londres.

<sup>76</sup> *Las niñas*, de Diego Velasquez, foi pintado em 1656, aproximadamente cem anos depois.

uma vanitas. A morte era tema recorrente na obra de Hans Holbein, e, talvez a caveira indicasse que os embaixadores da imagem não morreram, porém fracassaram em sua missão.

A representação tem a ver com o deslocar o observador de lugar, ou ainda, fazer com que ele abandone o ponto de vista imposto pela imagem principal. Ao perder a visão ‘correta’ da imagem global, ele se permite descobrir uma imagem até então encoberta. O que não se quer dizer abertamente, dizemo-lo anamorfoticamente. Seria o Estilo? (GARCIA, 2000, p.138).

Assim como no quadro de Holbein, vimos que na literatura aqui trabalhada há sempre uma relação com a não representação. *A Rua dos Crocodilos* não se representa, se a-presenta. E o que isso quer dizer? Tendo em mente o paradoxo da representação (a-presentação), quando pensamos na cartografia e em representação, pensamos primeiramente em algo dado, presente, estampado. Porém, o que Schulz tenta nos mostrar, é que existem ausências que são tão presentes quanto as presenças. É o negativo, ou o que se apresenta na ausência. O que se representa na imagem do mapa de Schulz é tão importante como aquilo que não se representa. Em *Tree of Codes* a ausência da rua no mapa de Schulz surpreende de forma ainda mais radical. A obra nos interpela ao não nos fornecer uma imagem fiel à representação de um livro, de uma escultura ou de uma obra de arte, mas colocar em cena a ausência através do rastro da obra de Schulz. Não representa, por isso, um livro, mas a-presenta.

A proibição de representação equivale à interdição de levantar a máscara que protege o significante, já pelo simples artifício de reduplicá-lo. A mesma interdição ordena o Imaginário, graças a uma imbricação do simbólico; é vedado ao ser humano ficar à vontade com o Imaginário, ou seja, na relação com o outro. Não há relação intersubjetiva que não seja engano, e eu não consigo me representar o outro sem me perder e sem colocar em perigo sua existência. Não conhecendo o rosto de Deus, como conheceria o homem o seu próprio? (GARCIA, 2000, p.140).

É assim que o simbólico produz uma espécie de intervalo do real. Em *Os amantes*, de René Magritte, de 1928, percebemos o que o autor quer nos dizer, que não há relação que não seja coberta por um véu, que não seja puro engano, *pois não consigo me representar o outro sem me perder e colocar em perigo sua existência*.

A interdição de representação é interdição de designar, ao mesmo tempo, o sujeito e sua representação no discurso do Outro, ou seja, seu estilo. Não há significante no Outro que se sustente; no horizonte, aparece de vez em quando algo, a ser identificado, como sendo afinal de contas a falta no Outro... tão somente (GARCIA, 2000, p. 141).

É algo que aparece para desaparecer, aparece enquanto falta, impossível de dizer. Interdição da representação, falta no Outro... Nos aproximamos do estilo. É, assim, neste contexto, que o advento do discurso analítico foi construindo o seu fantasma, “revelando-se a sua função de encobrimento da falta do Outro. Esse discurso, porém, só emerge quando há lugar

para um descompletamento do Outro, figurando-se como barrado” (VIDAL, 2000, p. 73). Seguindo a reflexão sobre a a-presentação, pensamos na sua relação ao conceito desenvolvido por Lacan, o objeto a. Para Lacan, o *objeto a não é especularizável*.

Diz nesse seminário (*A angústia [1968]*) que os objetos a são situados de um lado, como um ponto de alteridade no Outro, ou seja, são construídos a partir do simbólico, mas não são significantes. São objetos não especularizáveis que faltam à imagem. Lacan insiste nesta falta de imagem, nesta invisibilidade em vários momentos. Diz que o objeto a, suporte do desejo no fantasma, não é visível naquilo que o constitui. Aponta também que não há imagem da falta (SOUSA, 2009, p. 399).

Ou seja, ele (o objeto a) vale por aquilo que nos aponta do nosso em falta com a imaginação. “Sua função seria justamente apontar o que fica interrompido na construção da imagem” (SOUSA, 2009, p. 400). Segue ainda, o autor, afirmando que “o objeto a é uma espécie de furo no texto e é em torno das bordas deste orifício que nossa humanidade se instaura” (SOUSA, 2009, p. 400). Com a psicanálise aprendemos que o modo como reconstruímos o espaço é de outro modo que não o da intuição, ele é sempre uma captação imaginária. Com a surgida do inconsciente freudiano, um outro saber passou a articular-se em lugares e tempos diferentes ao da experiência da consciência. O aparelho psíquico e o inconsciente se fundam pela inscrição de uma marca na superfície revestida de um traço. Assim, poderíamos dizer que a fundação do saber da humanidade está ancorada em um ponto irreduzível, o recalcado originário, o impossível de saber, o traço unário. “O objeto *a* é aquilo que não pode ser redutível e que restou no momento da constituição do sujeito no lugar do Outro através do seu submetimento no campo da linguagem” (LACAN, 1962-63/2005, p. 359).

O que resiste a ser assimilado por meio dos significantes é considerado como fundamento do sujeito desejante, por isso, o objeto *a* é tido como uma espécie de dejetivo e deve ser pensado em queda (LACAN, 1962-63/2005, p. 193). Quando o sujeito tenta apanhar o objeto do desejo do Outro, depara-se com o vazio, e esse acaba escapando-lhe. Assim, o fantasma surge como resposta alienada diante da questão que o desejo do Outro coloca para o sujeito (LACAN, 1962/1963). Para Lacan, *não há imagem da falta*, pois, quando aparece algo neste lugar a falta passa a faltar, acabando por ocasionar a angústia. E, quanto mais o sujeito tenta se aproximar desse objeto, buscando *a via de perfeição da relação de objeto*, mais se engana quanto ao mesmo. Poderíamos dizer que o sujeito é capturado pela obra, está entregue ao olhar do Outro, a um olhar que vem de fora, subvertendo a ideia clássica do sujeito como artífice da representação. “O ponto da perspectiva do olhar está localizado fora do sujeito e o sujeito é olhado no osso de sua existência – o objeto a. O perturbador é o fato de o sujeito se tornar objeto para o olhar do Outro” (MAIA, 2009, p.194). Nesta aproximação à obra, o sujeito

coloca algo de si através desta captura do olhar do Outro que vem de fora. Aponta, assim, uma falta, não faz imagem, não se representa, por isso diz-se que ela se a-presenta. O estilo? Perguntamos.

## 6.2 De Buffon a Lacan

Façamos aqui uma importante retomada acerca da proposição de um discurso sobre o estilo em pleno século XVII, momento de surgimento do sujeito cartesiano<sup>77</sup>. A conhecida sentença de Buffon é precedida do retrato que Herault de Sechelles faz desse homem das luzes, cujo saber abrange a história natural, a ciência e a eloquência. Sechelles demanda a Buffon uma brecha em seu itinerário para um encontro e então inicia sua *Viagem a Montbard*.

No final da longa estrada, emerge a figura de M. Conde de Buffon, num cenário cuidadosamente montado para a sua aparição. Uma figura bela e calma o recebe: “Devo vê-lo como um antigo conhecimento, pois o senhor me marcou com o desejo de ver-me, enquanto eu tinha o desejo de conhecê-lo.” (VIDAL, 2000, p. 72). Este realiza uma magnífica descrição do que cercava Buffon, sua casa, sua morada. Disso depreende, em seu *Tratado sobre o Homem*, que nossas vestimentas fazem parte de nós mesmos.

Nossa máquina – assim se exprime o homem do século XVIII – não se separa da nossa roupagem. Dessa configuração, que impacta o olhar, antes de qualquer outro sentido, chega-se à sentença: *O estilo é o próprio homem*. Buffon exige, para reconhecer as qualidades de um homem admirado que “vejamos seus papéis”. Com duas palavras define sua posição sobre o estilo: invenção e expressão. A invenção depende de paciência e de trabalho: é o momento de gênio em que se descobre o prazer de fazer surgir de si algo inédito. A expressão reúne imagem e ideia, sendo que a imagem precede o pensamento (VIDAL, 2000, p. 72).

No *Discurso à academia*, de 1753, Buffon inscreve o estilo nos termos do ideal clássico, que tinha como norte a ordem e o movimento dos pensamentos, circunscrição das principais ideias sobre uma questão essencial, plano de base, continuidade e nitidez da cadeia

---

<sup>77</sup> “No século XVII entrará o homem em cena, trazendo seu traço que imprime ao texto e que definirá seu estilo. Passe-se a ter, por ‘uma ordem de inversão’, que será a imagem a que primeiro impactará o olhar, e, a ela, se submeterá o pensamento. Vemos surgir no discurso a função do semblante ‘como se o século das luzes se encantasse em reconhecer que os discursos são da aparência’. À arrogância da figura e à ênfase da estatura, soma-se a aspiração a um saber exaustivo sobre a natureza e a ciência. Nessa trama discursiva se forjará o fantasma do grande homem, uma construção que atravessa incólume os tempos sem querer desconfiar que o dito homem é o estranho numa morada que não lhe pertence: a língua” (VIDAL, 2000, p. 73).

de pensamentos, onde cada ponto representa uma ideia, ponto natural que emerge do centro da coisa - tudo isso favorece o estilo. Mas “o estilo é o próprio homem: o estilo não pode, portanto, ser apagado nem transportado, sem alteração. Se este for elevado, nobre, sublime, o autor será sempre igualmente admirado, pois só há a verdade que é duradoura e mesmo eterna” (BUFFON, apud VIDAL, 2000, p. 72). A preocupação de Buffon com a verdade é também uma preocupação acerca do método, algo que como notamos, também chamou a atenção de Lacan em sua recorrência a Buffon. Mas o que se assinala na passagem de uma concepção a outra acerca da verdade/método?

Uma das primeiras formulações de Buffon em seu ‘Discours’ é que o estilo é apenas a ordem e o movimento que colocamos em seus pensamentos [...]. Essa ordem traduz-se, por exemplo, em sua proposição de sempre fazer um plano, pois, segundo ele, sem um tal plano *o melhor escritor se perde, sua pena caminha sem guia* (SOUSA, 1997, p. 36).

Buffon demonstra, no trecho acima citado, já uma extrema preocupação com a orientação do texto, pretende um controle pela parte do escritor com relação àquilo que escreve. “Em consequência, Buffon é um feroz adversário da escrita orientada pelo fragmento, que fez como sabemos, o renome de um Elliot e de um Joyce” (SOUSA, 1997, p.36). Segue o autor, citando Buffon: “aqueles que temem perderem pensamentos isolados, fugitivos e que escrevem em diferentes tempos pedaços destacados, não os reúnem nunca sem transições forçadas” (apud SOUSA, 1997, p. 36). Buffon já demonstrava, neste trecho citado pelo autor, não entender ou não admitir um sujeito como o efeito de um discurso, sujeito que resulta da invenção do inconsciente e que já é por origem dividido entre as cadeias do enunciado e da enunciação.

Na ausência de plano, o sujeito situar-se-ia, segundo ele, em um campo de ‘perplexidade’. Buffon, que dizia ter uma *repugnância constante pelo equívoco*, sustentava que para escrever bem é preciso dominar plenamente seu assunto. Ele chama essa mestria de *severidade de estilo* (SOUSA, 1997, p. 37).

Tal perplexidade não era bem-vinda à boa escrita, segundo este filósofo. Também não gostava de poesia, pois para ele os poetas não tinham estilo, a medida do verso os fazia escravos. Há algo, no entanto, que concerne a ambos: a transmissão ou herança de uma obra. “Poderíamos pensar que a interrogação principal nesse momento era: o que é o essencial de uma obra? O que uma obra pode transmitir?” (SOUSA, 1997, p. 38). A resposta a tal questão reside no estilo, porém, não é o mesmo estilo a que se refere cada autor. De Buffon a Lacan há um mundo de estilos: uma travessia entre a representação e a a-presentação.

As obras bem escritas serão as únicas que passarão para a posteridade: a quantidade de conhecimento, a singularidade dos fatos, a própria novidade das descobertas não são garantes seguros da imortalidade... Essas coisas estão fora do homem, o Estilo é o homem mesmo (BUFFON apud SOUSA, 1997, p. 38).

Em uma discussão sobre o estilo não podemos deixar de considerar *Voyage à Montbar de Hérault de Séchelles*.

Sem dúvida alguma este breve relato de uma visita feita a Buffon em 1785 indica-nos mais sobre o homem em questão. É a leitura deste texto que permitiu a Lacan dizer que Buffon ‘evidencia neste esboço ser um fantasma do grande homem’. Basta que se remeta a este trecho para compreender. Podemos facilmente situar que o enunciado ‘O estilo é o homem mesmo’ era o cavalo de batalha de Buffon, pois ele repetia sem parar ao seu hóspede De Séchelles. (SOUSA, 1997, p.38)

Lacan afirma que irá aderir à fórmula de Buffon apenas para dar um passo adiante, e, então, postula que *O estilo é o homem: O homem a quem nos endereçamos?* Lacan acrescenta a pergunta após a afirmativa de Buffon para marcar “que na nossa linguagem a mensagem vem do Outro, e para enunciá-la até o fim: de forma invertida” (LACAN, 1966/1998, p. 9). Lembremos o utensílio *stillus*, apontado inicialmente, já implica em sua própria estrutura uma torção: de um lado marca e de outro apaga e corrige. A quem nos dirigimos é uma referência ao Outro<sup>78</sup>. E, ainda mais, na sequência, fazendo referência ao objeto a: “O estilo é o objeto (a). Esse aforismo não nos indicaria que é preciso considerar o estilo como algo da ordem do corte. O que antes fará eco à etimologia latina desta palavra?”, pergunta Sousa (1997, p.38).

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber. Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si (LACAN, 1996/1998, p. 11).

Situemos a parte em que Lacan fala da queda do objeto a. Ora, o sujeito como puro efeito dos significantes não pode situar-se senão como ex-sistindo à cadeia significante que o constitui (SOUSA, 1997, p.38). Segue ainda o autor iluminando o pensamento e pontuando o porquê de sua escolha da condição do exílio como indicativo de um lugar importante da divisão do sujeito. É nesta divisão, lembra Lacan, que o objeto a está para inserir-se (SOUSA, 1997, p. 38). Será, assim, através da operação psicanalítica – que é de corte – que se extrairá (do fantasma) o objeto que atravessa a divisão do sujeito. O objeto, caído pelo ato do corte, pode então advir à dimensão de causa do desejo, sustentando o sujeito na separação entre o saber e a verdade (VIDAL, 2000, p. 75). Segundo Vidal, é o fantasma que tem a função de velar o fato

---

<sup>78</sup> “Pois o dito homem resulta da denegação da instância a partir da qual recebe a própria mensagem invertida, sendo interpelado a constituir-se na resposta ao desígnio do Outro, do insabido do seu desejo” (VIDAL, 2000, p. 75).

de que o sujeito não é dono da sua própria casa – nem da língua que fala – e, sua suposta integridade é miragem da sua consciência, que busca apagar os traços de sua divisão subjetiva.

Do mesmo corte cifra-se na escrita a dimensão do gozo. A metáfora da aranha que tece a teia nos aproxima do trabalho do escrito. Assim, como de seu ventre surge a superfície, de um ponto opaco na estrutura de linguagem fia-se um texto que se corta e se compõe em torno do limite. A esse ponto-limite da interpretação, Freud denominará umbigo do sonho [...] podemos inferir aí a função do objeto *a*, *a*-sexual e *a*-significante, ponto de opacidade que, no discurso indica a resistência do gozo. A experiência analítica recortou quatro modos do objeto *a*: o seio e a merda, o olhar e a voz (VIDAL, 2000, p. 75).



## 7 O ESTILO E A LINGUAGEM POÉTICA

*É de fato isso que observo a meu respeito – não criei minha Obra senão por eliminação, e toda verdade obtida apenas nascia da perda de uma impressão que, uma vez tendo cintilado, tinha-se consumido e me permitia, graças às trevas apartadas, avançar mais profundamente na sensação das Trevas Absolutas. A Destruição foi minha Beatriz*

MALLARMÉ, 2004, p. 717.

Para Ianinni (2013, p.262), conforme nos ensina Barthes, ciência e literatura opõem-se no que concerne à maneira como ambas assumem a linguagem. Se na ciência a linguagem é instrumento que quer tornar transparente e neutro tanto quanto possível, na literatura a linguagem é o ser da literatura – a linguagem poética “designa esse tipo de mensagem que toma sua própria forma por objeto, e não seus conteúdos” (BARTHES, 2004, p.5). Na poesia nenhum procedimento torna dispensável o recurso à leitura dos textos originais, isto é, “há algo da forma que escapa à redução ao seu conteúdo” (Ianinni, 2013, p. 263). A linguagem poética nos aproxima, assim, daquilo que entendemos como a noção de des-forma aqui trabalhada. E as tentativas de catalogar as formas das nuvens nos aproximam deste jogo que está em cena na transmissão de um impossível.

### *(S)Tree(t) of C(r)o(co)d(il)es*

Na obra de Foer a extração/corte/subtração aparece já no título da obra: *Street of Crocodiles* extraída de sete letras origina *Tree of Codes*. A árvore de códigos de Foer nos fez percorrê-la tal qual uma pessoa poderia percorrer um código genético. As letras que compõem um código genético são rearranjos de outros códigos, e cada qual refere-se a uma única pessoa. “O estilo mostra o que não se deixa dizer”, afirma Ianinni (2013, p. 304). No próprio título, a condensação da extração. De uma extração/corte subtração na superfície da plata-forma surge a (des)forma, o estilo surge como o efeito daquilo que não se inscreve, como um *saber-fazer-com* o impossível.

É importante ainda salientar que nosso objeto aqui trabalhado, *Tree of Codes*, insere-se em um movimento em que a arte vem a quebrar uma série de paradigmas das representações.

O pós-modernismo e seu caráter de inespecificidade arrebatam as fronteiras do que se entende como representado/representação. Rosalind Krauss (citada anteriormente), na década de 70 propôs a ideia de um *expanded field* para situar um novo tipo de obras artísticas que só podiam continuar a ser consideradas como esculturas se a própria categoria se expandisse até se tornar uma categoria infinitamente maleável (1979). Para Garramuño (2014, p.33), “sua postulação é inspiradora para pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 60”. Não que estes parâmetros venham a definir ou construir uma periodização, mas dão indícios “de um campo expansivo, com conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 34). O que seria a literatura num campo expansivo? A autora nos faz lembrar importantes textos brasileiros e argentinos que se aproximariam deste campo, como os últimos romances de João Gilberto Noll (desde *Berkeley em Bellagio*), de Marcos Siscar (*O roubo do silêncio*), de Martín Gambarotta (*Punctum*), Bernardo Carvalho (*Nove noites: romance*), entre tantos outros, sem esquecer ainda todo o campo da poesia. “*Literature in the expanded field*” é também o título de um artigo escrito por Marjorie Perloff, em 1993, em resposta ao Bernheimer Report, sobre a literatura comparada. Neste artigo, segundo aponta Garramuño (2014, p.35), ela ataca ferozmente os participantes dessa conferência por expandirem os limites da literatura comparada para estudar os textos literários como uma prática discursiva entre outras e por propor, diante dessa proposta de literatura num campo expandido, voltar à disciplina para estudar o “literário mesmo” dos textos. O que seria estudar o “literário mesmo” dos textos? Como abarcar neste campo do “literário mesmo” toda a articulação que tem sido feita com e-mails, blogs, fotografias, jornalismo etc? E ainda, como situar, como na literatura aqui trabalhada, uma forma diferente de representação?

Voltemos aqui nosso olhar ao estudo feito na Universidade de Duke, nos Estados Unidos sobre *Tree of Codes*. A pesquisa digitalizou ambos os textos (de Schulz e de Foer), comparando página por página para poder quantificar as extrações em porcentagens! Hayles (2013, p.230) aponta *Tree of Codes* como um texto deformado (*deformational form*) - eu preferi usar o termo des-formado. Atribui a isto o fato de ter encontrado ao longo de sua pesquisa um problema sem solução. As palavras-buracos (*hole words*) são o início do “problema”. Além da fragilidade das páginas de difícil manipulação para fins de análise métrica, ao escanear as páginas era preciso escolher capturar ou não as palavras buraco, e, em alguns casos elas

compõem o sentido narrativo da página que se está lendo<sup>79</sup>. Mesmo com a digitalização do texto, a pesquisadora não conseguiu avançar na sua pesquisa. “Although this method gave us a digitized text that could be analyzed, the text continued to throw us obstacles to a full analysis” (HAYLES, 2013, p.230). A pesquisadora demonstra dificuldades na análise pelos “obstáculos” do texto. Não foi possível determinar se as extrações foram feitas considerando ou não as palavras-buracos. Mesmo que à primeira vista a resposta fosse não, não é possível afirmar ou ter certeza. Ao tentar capturar a forma do texto, Hayles defronta-se com a impossibilidade de sua captura. Ao final do texto ficamos em dúvida se a autora considera o fator de uma literatura fora de si ou apenas sugere ser esta uma obra de impossível análise. É como se Hayles buscasse encontrar o “literário mesmo” da obra, mas sem sucesso. *Tree of Codes* carrega um caráter de inapreensão.

When keeping a word in Schulz, Foer sometimes had the choice of two occurrences not separated by other kept wording. The retained text on the page would be the same with either choice. In these cases, he may have used the hole placement to decide between the two options. (HAYLES, 2013, p. 230)<sup>80</sup>.

Por este fator, a autora diz ter sido impossível examinar a obra de maneira quantitativa. Segundo a autora, esta impossibilidade é decorrente do fato de Foer ter “pré-deformado” seu texto, o que o faria resistir a outra deformação, mesmo esta “deformação” tendo sido fiel a sua fonte.

The frictionless flow of information from one form to another that the document implies has therefore, in *Tree of Codes*, paradoxically been invested with inertial drag because the text is already materially deformed with respect to its source (HAYLES, 2013, p. 230)<sup>81</sup>.

A des-forma aqui é justamente fruto de uma extração, de um corte que faz surgir este inquantificável. Existe algo deste ato do corte e extração que resiste à análise quantitativa de Hayles. Como objeto de análise, ele escapa. Se a-presenta. No artigo de Wurth, “*Old and New Medialities in Foer's Tree of Codes*” (2011), podemos dizer que encontramos um outro ponto de vista acerca da impossibilidade de *Tree of Codes* analisada no artigo de Hayles. Aqui, a “resposta” de *Tree of Codes* ao seu problema central está na sua própria abertura. É como se aqui se considerasse o furo como parte do que a obra se propõe. A possibilidade da rasura, do

---

<sup>79</sup> Ao final, a pesquisadora decidiu terminar sua codificação à mão em detrimento do escaneamento.

<sup>80</sup> “Ao escolher manter uma palavra de Schulz, ele poderia fazê-lo de duas formas que não seriam separadas por outra palavra mantida na página e o texto na página se manteria com qualquer uma das escolhas. Nestes casos ele poderia ter escolhido entre as duas opções através da localização dos buracos na página” (tradução nossa).

<sup>81</sup> “O documento como forma de texto apresenta uma troca de fluxo de informações de um texto a outro livre de impedimentos. Em *Tree of Codes*, paradoxalmente, há uma força que empurra para a inércia da forma, mesmo sendo ele um material já deformado com respeito a sua fonte” (tradução nossa).

apagamento e da ausência não depõe contra a sua capacidade de transmissão, muito pelo contrário, é como se a ausência nos permitisse enxergar mais nitidamente um passado que existe por trás de cada presença.

*Tree of Codes* responds to this central problem in *Street of Crocodiles* by offering openness. If words fail, *Tree of Codes* shows a different possibility: the possibility to leave a blank, to erase words so that every unequivocal sense — depriving reality of its suppleness and mutability — evaporates with it. As double readers (reading *Tree of Codes* with *Street of Crocodiles*) we see how these blanks make an absence present, the absence of words on a page, the absence of a past holding through the presente (WURTH, 2011, p.2)<sup>82</sup>.

Para Wurth, *Tree of Codes* responde ao problema central d'A *Rua dos Crocodilos* “offering openness”, ou seja, oferecendo uma abertura. O que seria o problema central d'A *Rua dos Crocodilos*? O problema central n'A *Rua dos Crocodilos* pode ser pensado como a própria questão da criação, uma referência aos demiurgos que criam a partir do nada. Jakob, o personagem principal da trama, está sempre às voltas com os problemas da criação.

Os Demiurgos - dizia meu pai - não têm o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, de uma potência vital inesgotável e, ao mesmo tempo, de uma força sedutora de tentação, que nos incita a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, condensam-se formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando o sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso [...]. Não existe nenhum mal em reduzir a vida a formas novas e diferentes. O assassinato não é pecado. Muitas vezes não passa de uma violência necessária para com as formas refratárias e petrificadas, que deixam de ser interessantes (SCHULZ, 1934/2012, p.45).

Para Porge (2009, p.247), a criação está marcada por uma referência ao demiurgo, que cria a partir do nada<sup>83</sup>, *ex-nihilo*, ou a imagem do oleiro que dá forma à argila. O ato criador faz advir o ser e por isso também o não ser, o nada. Lacan se diz inventor do objeto *a* e não seu criador, por quê? Lacan submete seu ato criador ao efeito de discurso, o discurso analítico, do qual *a* seria o efeito (PORGE, 2009, p. 248). Na teoria lacaniana existe uma relação muito próxima entre invenção e objeto *a*, quase um pleonasma, por quê? Lacan afirma que seu achado é um efeito de discurso, do discurso analítico, o qual ele é, ele mesmo, um efeito, um sintoma que resulta de uma virada na história da relação do saber com o fundo enigmático do gozo

<sup>82</sup> “*Tree of Codes* responde ao problema central n'A *Rua dos Crocodilos* oferecendo uma “abertura”. Se as palavras falham, *Tree of Codes* mostra uma possibilidade diferente: a possibilidade de deixar um branco, de apagar palavras para que então todo sentido inequívoco evapore com ele. Como leitores dos dois textos, vemos como esses buracos tornam a ausência presente, a ausência de palavras em uma página, a ausência de um passado que permanece no presente” (tradução nossa).

<sup>83</sup> Na inspiração lacaniana poderíamos dizer que cria “o” nada.

(PORGE, 2009, p. 241). Lacan reinventa a invenção ao mesmo tempo em que dela se desapossa e a apresenta como o efeito de um discurso. Há, contudo, uma certa circularidade, pois esse discurso escreve precisamente o que ele inventa, o objeto *a*. O objeto *a* seria efeito de sua própria invenção. Trata-se, em todo caso, para Lacan, de não personificar seu achado. Ele não se faz passar por um demiurgo, criador *ex-nihilo* de um novo objeto (PORGE, 2009, p. 241). Não se dizer um criador não quer dizer que criação e invenção não andem juntas. A dimensão da criação na invenção é de uma delimitação muito sensível. Talvez só mesmo a arte e a literatura nos ajudem a percorrer seus imbricados caminhos.

Na poética de *Tree of Codes* vislumbramos uma abertura (*openness*) à des-forma, ao vazio, ao apagamento, à ausência. É como se Foer recolhesse as palavras deixadas de Schulz a cada vez que corta suas palavras. A abertura é fruto de uma extração em uma superfície (plataforma/Schulz). A des-forma estaria próxima ao estilo porque é isto que escapa ao representado. O que a *poética da extração* em Schulz-Foer nos ajudou a vislumbrar é todo o movimento que levaria a este irrepresentável e impossível. Estaríamos, assim, mais próximos ao que Lacan postulou como a superfície topológica do funcionamento mental, que tem na função do corte o ponto central, pois é ela que instaura o sujeito. Um significante é radicalmente um corte em relação a uma superfície, disse Lacan na lição de 16 de maio de 1962. A plataforma ou superfície - Bruno Schulz - não sofreu um corte, mas sucessivos, tendo como seu resultado um indefinível, um inespecífico, um inclassificável. A des-forma aqui trabalhada é, assim, fruto desses repetidos cortes/significantes que nos aproximaram da formulação lacaniana acerca do estilo: um saber-fazer-com o impossível. Aquilo único que somos capazes de transmitir, Lacan afirma em uma passagem que conclui sua comunicação à Sociedade Francesa de Filosofia, em 1957:

Qualquer retorno à Freud que dê ensejo a um ensino digno desse nome só se produzirá pela via mediante a qual a verdade mais oculta manifesta-se nas revoluções da cultura. Essa via é a única formação que podemos pretender transmitir àqueles que nos seguem. Ela se chama: um estilo (LACAN, 1957, p.46).

Tem-se, por fim, que considerar o furo e a des-forma no texto é tal como considerar a inapreensão contida na linguagem poética. Compreender o modo como funciona a linguagem poética na (des)forma aqui trabalhada nos ajudou a entender melhor o funcionamento do estilo de/em Lacan. Haroldo de Campos nos ensina, através da sua leitura de Blanchot, Barthes, Derrida, Lacan e Foucault, que o “pensamento do significante” está para nós como um desafio. A irreduzibilidade de *Tree of Codes* iluminou a questão acerca da transmissão do impossível e do estilo para a psicanálise.

*Não preciso do fim para chegar.*

Manoel de Barros

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: \_\_\_\_\_. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O cinema de Guy Debord. In: *6ª Semana Internacional de Vídeo*. Traduzido do francês por Antônio Carlos Santos (fotocopiado), Genebra: [s.n.], 1995.
- ADORNO, Theodor. *Mínima Morália*. São Paulo: Ática, 1992.
- ALLOUCH, Jean. *Letra a letra: transcrever, traduzir, transliterar*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995.
- ARAÚJO, F.M. de. O movimento do Fort-da na leitura de Jacques Lacan. *Revista aSEPHallus*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 15, nov. 2012 a out. 2013. Disponível em: <[www.isepol.com/asephallus](http://www.isepol.com/asephallus)>. Acesso em: 13 out. 2017.
- ASSMANN, Selvino. Apresentação. In: Agamben, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 7-14.
- ATTRIDGE, Derek. Introdução. In: COETZEE, J. M. *Mecanismos Internos*. Ensaios sobre Literatura (2000-2005). São Paulo: Cia das Letras, 2011, p.5-10.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. A Infância em Berlim por volta de 1900. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b. p. 73-142.
- \_\_\_\_\_. O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, vol. 1)
- BIRMAN, J. *Mal-Estar na Atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BLANCHOT. Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BRANCO, Lúcia Castello. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAGE, John. Lecture on something. In: \_\_\_\_\_. *Silence: Lectures and Writings*, [s.l.][s.n.]. 1959. p. 128-45.

CARUTH, Cathy. O despertar traumático. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVISKY, A. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

COETZEE, J.M. Bruno Schulz. In: \_\_\_\_\_. *Mecanismos Internos*. Ensaios sobre Literatura (2000-2005). São Paulo: Cia das Letras, 2011, p. 65-76.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA, Ana. Classificação e Medida Comum de Gozo. In: JERUSALINSKY, A.; FENDRIK, S. (Org.). *O Livro Negro da Psicopatologia Contemporânea*. São Paulo: Via Lettera, 2011. p.131-140.

\_\_\_\_\_. Relações entre letra e escrita nas produções em psicanálise. *Revista Estilos da Clínica*, São Paulo, ano 24, v. XIII, n. 40, p. 40-53, 2008.

\_\_\_\_\_. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Ficção do Si Mesmo: interpretação e ato em psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

DAGORD, Marta. Do grafo do desejo aos quatro discursos de Lacan. *Revista de Psicologia USP*, São Paulo, v. 24, n. 3, p. 431-45, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

DUNKER, Christian; LENZ, Ingo; RAVANELLO, Tiago. Gênero e forma literária: considerações sobre a estrutura ficcional dos casos clínicos em psicanálise. *Cad. Psicanál.* v. 39, n. 36, 2017.

DUNKER, Christian. Caso clínico e caso literário. In: *Fragmentos: sobre o que se escreve de uma psicanálise*. São Paulo: Iluminuras, 2016. p-11-20.

DUNKER, Christian. A crítica psicanalítica do DSMIV: breve história do casamento psicopatológico entre psicanálise e psiquiatria. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 14, n. 4, 2011. p. 611-626.



FABER, Michel. Tree of Codes by Jonathan Safran Foer – review. *The guardian*. 18 dec. 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

FEDIDA, Pierre. *L'absence*. Paris, Gallimard, 1978.

FIALHO, Daniela. *Cidades visíveis: para uma história da cartografia como documento de identidade urbano*. Tese (doutorado)- Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010.

FICOWSKI, Jerzy (1967). *Regions of the Great Heresy – Bruno Schulz: A Biographical Portrait*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2004.

Prefácio. In: Schulz, B. *The Street of Crocodiles*, New York: Penguin, 1977.

FISCHER, R. M. B. Escrita Acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, M. V.; BUJES, M. I. E. (Org.). *Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 117-140.

FOER, Jonathan, Safran. *Tree of Codes*. Nova Iorque: Visual Editions, 2010.

\_\_\_\_\_. *Extremamente alto & Incrivelmente perto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tudo se Ilumina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

FOUCAULT, Michel. (1966). *As Palavras e As Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. (1964). *A História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. (1930). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. (1926). Inibição, Sintoma e Angústia. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*, v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1925). Uma nota sobre o bloco mágico. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*, v.19. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1921). Psicologia das massas e análise do eu. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1916) Sobre a transitoriedade. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 14, p. 2, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1915). Reflexões sobre o tempo de guerra e morte. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1910). O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1900). A Interpretação dos sonhos. *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROLICH, C.; MOSCHEN, S. A Cor do Tempo no Andamento das Letras: Notas entre o Preto e o Branco na Passagem da Oralidade ao Letramento. *Revista Arquivos Analíticos de Políticas Educativas*. v. 25, n. 99, p.1-18.

GAGNEBIN, J. M. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, C. Estilo e representação: interdição e outras questões. In: BRANCO, L; BRANDÃO, R.(Org.) *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2000. p.133-141.

GARRAMUÑO, Florencia. Frutos Estranhos: a aposta pelo inespecífico na estética contemporânea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMER, Karl Erik (Org.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2014.

GOMBROWICZ, Witold. Bruno Schulz no diário. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção Completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAYLES, Katherine. Combining Close and Distant Reading: Jonathan Safran Foer's Tree of Codes and the Aesthetic of Bookishness. *Modern Association of America (PMLA)*. v. 128, n. 1, p. 226–231, Jan. 2013.

KEHL, M. A. Atualidade das Depressões (como pensar as depressões sem o DSMV). In: JERUSALINSKY, A.; FENDRIK, S. (Org.). *O Livro Negro da Psicopatologia Contemporânea*. São Paulo: Via Lettera, 2011. p. 103-130.

KERTZMAN, M. Nota de tradução. In: NASIO, J. D. *Psicossomática: as formações do objeto a*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

KRAUSS, R. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea, 1984. Disponível em: <[http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2014.

IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

LACAN, Jacques. (1968-1969). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. (1968-1969). *O Seminário, livro 16: De um Outro ao Outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. (1962-1963). A Angústia na rede dos significantes. In: \_\_\_\_\_. *O Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. (1966-1967). *A lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

\_\_\_\_\_. (1961-1962). *O seminário, livro 9: a identificação*. Trad. I. C. Magno. Recife: Centro

de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

\_\_\_\_\_. (1957-1958). *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LACAN, Jacques. (1959-1960). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. (1960-1961). *O seminário, livro 8: A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. (1972-1973). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. (1964a). O seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LAZNIK, Marie Christine. Breve relato sobre as ideias de Lacan sobre a histeria. *Revista Reverso*, Belo Horizonte, ano 30, n.55, p.15-34, jun. 2008.

LIMA, M. Freud, Lacan e a arte: uma síntese. In: LIMA, M.; JORGE, M. (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009.

LOPES, Silvina. Pensar com Artes: considerar o indefinível. *Revista Dobra* n.1, 2017. Disponível em: <<http://www.revistadobra.pt/>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

MAIA, Maria Ângela. Três tempos da arte em Lacan. In: LIMA, Márcia Mello; JORGE, Marco A. Coutinho. (Org.) *Saber fazer com o real*. Diálogos entre Psicanálise e Arte. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2009. p-191-197

MALLARMÉ, Stéphanie. *Ouvres completes*. Paris: Gallimard, 2004.

MARTINS, WILSON. *A palavra escrita: história do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: editora Ática, 1996.

MILMANN, E. *Poética do letramento: escrita, corpo, linguagem*. São Paulo: Kazwá, 2014.

MILOSZ, Czeslaw. Algumas palavras sobre Bruno Schulz. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção Completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOLDER, Maria Filomena. A forma como problema: as nuvens e o vaso sagrado. *Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura*, [S.l.], n. 11/12, sep. 2013. ISSN 1645-2585. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/3727>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

MORAES, Maria Rita. Notas sobre as lições 3 e 4 do seminário de Jacques Lacan – a identificação. *Revista Literal*, Campinas, v. 1, n. 7, p.81-88, 2004.

MOSCHEN, Simone. A escritura como cicatriz. *Educação e Realidade*, v. 27, n. 1, p.51-71, jan./jun. 2002.

- MOSCHEN, Simone; COSTA, Ana. Ensaio sobre as relações horizontais: indagações sobre a função do Outro. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 34, n. 1, p. 214-225, 2014.
- MOSCHEN, Simone; SIMONI, Carolina. Do (des)encontro como método. *Currículo sem fronteiras*, v. 8, n. 2, p.97-113, jul./dez. 2008.
- MOURA, Fernanda. O inconsciente entre a causa e o que ela afeta. *Revista Psychê*, São Paulo, Ano X , n. 19, p. 81-94 , set-dez. 2006.
- NASIO, Juan David. *Psicossomática: as formações do objeto a*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- NESTROVSKY, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000 .
- PEREIRA, Mario Eduardo Costa. *Pânico e Desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.
- PERES, Ana Maria. O estilo enfim em questão. In: BRANCO, L; BRANDÃO, R. *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2000. p-80-88.
- PINTO, Fernanda Borges. *Entre palavras e imagens: as narrativas de Valêncio Xavier e Jonathan Safran Foer*. Tese (doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2016.
- POLI, Maria Cristina. Escrevendo a Psicanálise em uma Prática de Pesquisa. *Estilos da Clínica*, São Paulo. v. 13, n. 25, p. 154-179, dez. 2008.
- PORGE, Eric. *Transmitir a clínica psicanalítica*. Campinas; Unicamp, 2009.
- RANCIERE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.
- REGO, Cristina. *Traço, escrita, letra. Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura economia, 2000.
- RINALDI, Dóris. O traço como marca do sujeito. *Estudos de Psicanálise*, Salvador, n.31, p. 59-63, 2008.
- RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- RODULFO, Ricardo. *O brincar eo significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

SAAL, Ilka. Regarding the Pain of Self and Other: Trauma Transfer and Narrative Framing in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud & Incredibly Close*. *Modern Fiction Studies*, Mariland: The Johns Hopkins University Press, v. 57, n.3, p. 451-476, 2011.

SALOMÃO, Wally. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SALUM, Luciana K. P. *Fragmentos: sobre o que se escreve de uma psicanálise*. São Paulo: Iluminas, 2016.

SELIGMAN-SILVA, M. A Cultura ou a Sublime Guerra entre Amor e Morte. In FREUD, S. *O Mal-Estar na Cultura*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

\_\_\_\_\_. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SCHULZ, Bruno. *Ficção Completa*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *The Street of Crocodiles*, New York: Penguin, 1977.

SIDEMBERG, Nilson. Autismo e Psicose Infantil: o diagnóstico em debate. In: JERUSALINSKY, A.; FENDRIK, S. (Org.). *O Livro Negro da Psicopatologia Contemporânea*. São Paulo: Via Lettera, 2011. p. 93-102.

SILVA, Camila. O rastro e a ausência em *Tree of Codes*. In: TIMM, Ricardo et al (Org.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012. p.102-111.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SIRELLI, Nilda Martins. Objeto a e outro: cede-se uma libra de carne. *Trivium*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 257-267, dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2017v2p.257>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

SOUSA, Edson. A voracidade das formas. In: V Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e XI Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 2012. *Anais...* Disponível em: <<http://www.psicopatologiafundamental.org/pagina-conferencias-508>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. *Revista MORUS - Utopia e Renascimento*, n. 6, p-397-402, 2009.

\_\_\_\_\_. A potência iconoclasta do objeto a: psicanálise e utopia. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n. 36, p. 93-101, 2009.

\_\_\_\_\_. Exílio e estilo. *Revista Correio da APPOA*, n. 50, setembro de 1997. (Número intitulado PSICANALISE E LITERATURA – ESCREVENDO A CLINICA).

SOUSA, Edson Luiz André, TESSLER, Élide. Artur Bispo do Rosário: furos na imagem. *Revista Polêmica*, v.7, p.29-42, 2008.

STROPARO, Sandra. O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot. *Revista Letras de hoje*,

Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 191-198, 2013.

TESSLER, Élida. Uma linha no horizonte e outros alinhamentos prováveis. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 14, n. 24, p.33-39, Maio-2008.

VEGH, I. *El sujeto Borgeano*. Buenos Aires: Agalma Editorial, 2005.

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: BRANCO, L; BRANDÃO, R. (Org.) *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG Ed., 2000. p.133-141.

VICTORA, Lígia. O discurso histórico e a garrafa de Klein. *Correio da APPOA*, n. 247, 2015. Disponível em:

<[http://www.apoa.com.br/correio/edicao/247/o\\_discurso\\_historico\\_e\\_a\\_garrafa\\_de\\_klein/183](http://www.apoa.com.br/correio/edicao/247/o_discurso_historico_e_a_garrafa_de_klein/183)>. Acesso em: 27 jan. 2017.

WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.

WURTH, Kiene Brillenburg. Old and New Medialities in Foer's Tree of Codes. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, p. 1-8, sep. 2011.

**Vídeos** - Canal Cortar para ler. Disponíveis em: <<https://vimeo.com/user82759093>>.

ENTREVISTA com Jonathan Safran Foer. Entrevistado por Synne Rifbjerg, Produção Louisiana Museum of Modern Art. EUA. [s.d.]. (18min).

FINDING Pictures, Lost memories. Trailer do documentário, Produção de Benjamin Geissler. Com Agnieszka Kijowska. Hamburgo, 2002. Vídeo digital. (2 min e 30 seg) son., color., 35 mm.

MAKING-OFF Tree of Codes. Produção de Canvas. Bélgica. 2010. Vídeo digital. (3 min) son., color,

PRIMEIRA leitura. Produzido por Camila Backes dos Santos. Porto Alegre. abr. 2014. Vídeo digital. (3 min) son., color.

SEGUNDO momento de leitura. Produzido por Camila Backes dos Santos. Porto Alegre. mar. 2018. Vídeo digital. (1 min) son., color,