

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JANNINY GAUTÉRIO KIERNIEW

**ENSAIOS SOBRE O IMPOSSÍVEL NA
TRANSMISSÃO: EDUCAÇÃO, PSICANÁLISE E
LITERATURA**

PORTO ALEGRE

2017

ENSAIOS SOBRE O IMPOSSÍVEL NA TRANSMISSÃO:
EDUCAÇÃO, PSICANÁLISE E LITERATURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

CIP - Catalogação na Publicação

Gautério Kierniew, Janniny
Ensaio sobre o Impossível na Transmissão:
Educação, Psicanálise e Literatura / Janniny
Gautério Kierniew. -- 2017.
147 f.

Orientadora: Simone Zanon Moschen.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Educação. 2. Psicanálise. 3. Literatura. 4.
Transmissão. 5. Impossível. I. Zanon Moschen,
Simone, orient. II. Título.

Dedico estas palavras às coisas da vida que não compreendo, a todas as coisas que desaparecem diante de meus olhos. Dedico estas palavras à impossibilidade de achar uma palavra igual ao silêncio dentro de mim.

Paul Auster

AGRADECIMENTOS

Em mar aberto, encontro pouso em muitos. Agradeço a todas as pessoas que encontrei nessa travessia, casas-barcos, conversas-vivas, vaga-lumes de esperança.

Simone, constelação brilhante, ética de ser. Por toda generosidade, afeto e aposta.

Cláudia, a felicidade do encontro, alegria da partilha, companhia preciosa.

Ana Flávia, querida história ambulante, jardim de acontecimentos.

Jeferson, a amizade e tudo que nela contém.

Luís Adriano, torvelinho de esquisitices.

Elaine, a presença colorida.

Ana Paula, Anna, Camila, Carmela, Daniel, Lia, Luiz Henrique, Patrícia, navegantes dessa jornada, faróis que acompanham a existência.

A Carroça e os **Carroceiros**, substância de vida.

Quem conta um conto..., a fatura que testemunha esse percurso.

Nuppec, as portas e janelas sempre abertas.

Malu, a disponibilidade e a paciência.

Marieta, fada madrinha, elo de escuta.

Lola, abrigo de gentilezas.

Janes, a transmissão.

Alexandre, partilha do afeto.

Eva, minha mãe, por tudo e mais um pouco, sempre.

Jair, meu pai, agora longe, mas ainda abrigo.

Daniel, meu amor, aos nossos dias.

A CAPES, pela possibilidade.

RESUMO

Este trabalho é composto por três ensaios que buscam investigar, por meio de textos literários, elementos sobre a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível, na interface entre educação e psicanálise. Os ensaios decantam das experiências com o Armazém de Histórias Ambulantes e o Setor de Cuidados Paliativos do Hospital Nossa Senhora da Conceição em Porto Alegre (RS). O primeiro ensaio aborda os livros que compõem o projeto *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, e traz a noção de *errância* para estabelecer uma proposição metodológica. O segundo ensaio retoma a obra de Herman Melville, *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, articulando a ideia de *paragem* como um espaço que suspende um tempo e uma urgência no fazer, interrompendo a consequência antecipada e deixando surgir o que é contingente. Já o terceiro ensaio atualiza elementos da obra *A desumanização*, do escritor português Valter Hugo Mãe, e tem a *alteridade* como chave de leitura, alteridade que imanta um campo onde emerge a possibilidade de inventar um *saber-fazer-com*. Esses ensaios operam como um laboratório de experiências em que a ficção, o ato e a criação seguem na direção de pensar a literatura como um modo de transmissão de um *saber-fazer-com* diante do impossível.

Palavras-chave: Educação. Psicanálise. Literatura. Transmissão. Impossível.

ABSTRACT

This work consists of three essays that seek to investigate, through literary texts, elements that can transmit a know-how-with the impossible, at the interface between education and psychoanalysis. The essays enhance from experiences with the Itinerant Stories Warehouse and the palliative care sector of Hospital Nossa Senhora da Conceição in Porto Alegre – RS. The first essay explores the books that compose the project *The Neighborhood*, by Gonçalo M Tavares, and explores the notion of wandering to establish a methodological proposition. The second incorporates the work of Herman Melville, *Bartleby, the scribe: a story of Wall Street*, to articulate the idea of stopping time as a space-time that suspends the time and the urgency in doing, interrupting the early consequence and letting arise what is contingent. The third explores elements in Valter Hugo's *The dehumanization*, and suggests the otherness as a key reading; otherness that connects to the field where emerges the possibility of inventing a know-how-with. These essays operate as a laboratory of experiments in which the fiction, the act and creation, follow in the direction of thinking about the literature as a way of transmitting a know-how-with towards the impossible.

Keywords: Education. Psychoanalysis. Literature. Transmission. Impossible.

SUMÁRIO

08	15	PONTOS DE ABERTURA
15	34	<i>Notas metodológicas: Objeto Literário Não Identificado</i>
35	47	PONTO DOIS: EDUCAÇÃO E PSICANÁLISE
48	67	PONTO TRÊS: ERRÂNCIA, PARAGEM E ALTERIDADE
68	91	<i>Senhores (o tropeço, o desvio, a errância)</i>
93	118	<i>Bartleby (uma presença, uma paragem)</i>
120	141	<i>Halldora (a desumanização, a alteridade)</i>
142	148	REFERÊNCIAS

PONTOS DE ABERTURA

Entre a estante de livros e uma planta minguada, há na sala de minha casa uma antiga máquina de escrever. Ela está comigo há uns bons anos, de modo que a poeira já impregnou em todas suas engrenagens. Parada, a máquina fica ali, no canto, como um objeto de museu, apenas ocupando espaço e me lembrando de que houve outras épocas, outros lugares, outras pessoas. Lembrando-me de que a memória é um lugar que sempre precisamos visitar.

Essa máquina, uma *Olivetti Lettera 22*, foi presente da minha tia, pessoa responsável por me introduzir no mundo da ficção e também no mundo da sala de aula. Como professora de séries iniciais da zona rural do interior do estado, ela costumava me levar para sua escola, onde eu passava as tardes na companhia dela e de seus alunos. Suas aulas eram recheadas por histórias de bruxas, monstros, fadas e todo o tipo de narrativa que povoa a imaginação infantil, de sorte que minha brincadeira predileta se tornou estar dentro da sala de aula, onde contar e escutar histórias tinham um lugar muito especial. Na época, minha tia não sabia, mas estava inaugurando em mim um desejo de transmissão, um desejo de viver a educação pela via da ficção, da narrativa e das histórias.

Diante do vazio em que me vi para a escrita desta dissertação, fui tomada por um impulso de tocar essa máquina, de retornar e renovar antigas experiências. Algo me dizia que através dela seria possível atingir aquela velha sensação de brincadeira que as palavras proporcionavam. Tive vontade de sentir seus botões, escutar o barulho, ver as letras grudando na folha pelos movimentos ágeis dos pequenos braços de ferro que compõe sua estrutura. Sentei no chão e, meio sem jeito, comecei a manuseá-la. Por mais que seja uma máquina de escrever pequena, ela é bastante difícil, dura e pesada. Em nada se compara com a rapidez e a presteza dos com-

putadores que temos hoje em dia, e por isso foi necessário todo um ritual: abrir a maleta, tirar do compartimento que a guarda, fazer espaço, soltar as travas, limpar as ferrugens e arrumar a fita que tinge o papel. Logo de saída a sensação que experimentei foi como se todo esse aparato forçasse o gesto do punho, obrigando-me a escrever. Comecei a pressionar algumas letras aleatórias e a me sentir à vontade com a situação. Depois de um tempo, com um pouco mais de confiança, de repente me vi escrevendo sem muito pensar. Desenhei no papel as palavras que compunham o dia, o mês e o ano, em seguida coloquei meu nome. No exato momento em que levanto os olhos da máquina, dou-me conta de que esse gesto é o mesmo que fazem as crianças nos seus primeiros movimentos de escrita. O que eu estava inaugurando, ali? Penso que, não à toa, recorri a um artifício infantil. Estava eu novamente diante dos meus primeiros passos com as palavras, pronta para encarar os riscos e as surpresas do desconhecido. Logo depois, ocupei a brancura do papel com uma série de vírgulas. Uma, depois outra e mais outra. Preenchi a folha inteira com o igual movimento repetitivo, embalado pelo barulho incessante da agressividade com que o pequeno braço invade a folha. Por um instante notei que aquele risquinho possui uma expressão singularmente bela: minúsculo e delicado, tem uma breve saliência, quase imperceptível, que faz o seu corpo ereto se curvar de jeito firme e sensual. Fiquei apaixonada pelo traço e penso que a vírgula que se impôs aos meus olhos deu a ver uma dobra que até então nunca havia percebido. Mais um movimento de levantar os olhos, que se prendiam fixos ao movimento da máquina, e subitamente entendo que o início da dissertação não poderia ser outro senão por esse ato de narrar o encontro com a antiga *Olivetti* e a surpresa que tive ao me enamorar por uma vírgula. Era preciso narrar uma memória, um encontro, um amor.

'''

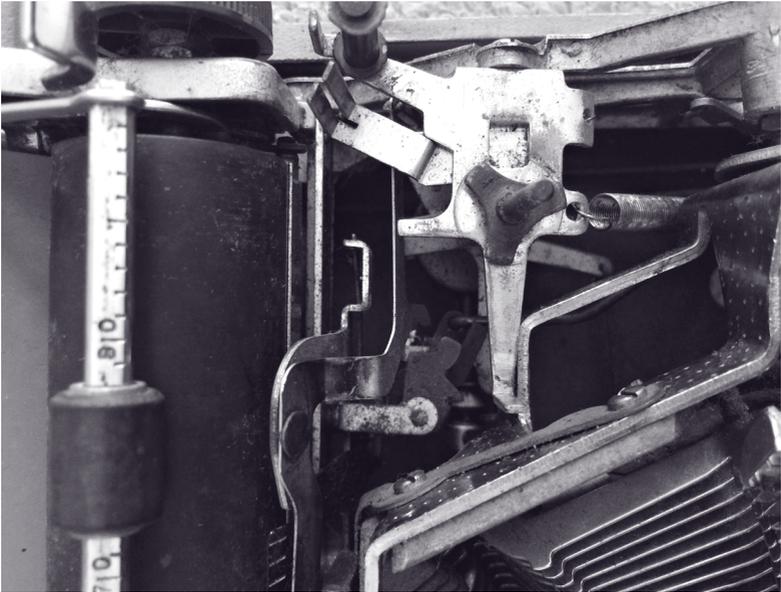
O que quero ilustrar com essa história é mais ou menos o que venho começando a tatear na pesquisa: modos de transmissão. Emprego o verbo “começar” no gerúndio, pois este trabalho não tem intenções de se ver completo e acabado; antes, ele representa um momento inicial de abertura, compondo um apanhado de ideias bastante prematuras que fui tecendo em companhia no percurso acadêmico. Isso que venho acariciando com cuidado e tocando sem pretensão diz respeito a um certo *saber-fazer-com*, que tem na arte, especialmente na literatura, seus modos de expressão. Venho, então, procurando pela via da ficção, do ato e da criação elementos que indiquem uma maneira particular de transmitir aquilo que *a priori* não temos como saber, mas que abre espaço para outras possibilidades surgirem, colocando um intervalo ou, como venho preferindo, uma vírgula. Sendo assim, a pesquisa se situa na vontade de pensar a transmissão de um *saber que não se sabe*; um certo impossível inscrito na transmissão. Nossa aposta é de que a passagem pela ficção pode inaugurar um caminho na trilha pelo ato criativo, onde o erro, a paragem e a alteridade são fundamentais para pensar a transmissão no campo da educação.

”

Meu ponto de partida é o hi-ato.









* Série de fotos realizadas por mim, sob o título *Meu ponto de partida é o hi-ato* (outubro de 2016).

[...] a vírgula, segundo Isidoro de Sevilha, assinala o ritmo da respiração na enunciação do sentido [...]. Sem outro suporte além deste, hesitante, o pensamento aventura-se.

Giorgio Agamben, *Ideia da prosa*

”

Esta dissertação, que, assim como uma vírgula, vem pelo meio, meio torta, pretende traçar a ideia de que a literatura pode enunciar algo do impossível da transmissão. Impossível que, na companhia da psicanálise, não está carregado da noção de impotência, mas do entendimento de que o impossível, joga com um certo fracasso repleto do seu avesso: a potência. Diante disso, algumas perguntas se colocam na tentativa de nos ajudar a contornar um caminho: como pensar a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível? Quais os modos em que essa transmissão pode operar? Para tentar contornar tais questões, elegemos três chaves de leitura: 1) errância; 2) paragem e 3) alteridade, de forma que cada uma delas será abordada a partir de ensaios que ora se avizinham e ora se afastam.

Notas metodológicas: Objeto Literário Não Identificado

Por ser um método de escrita oscilante, o ensaio permite desvios que ensejam uma atitude livre e diletante, por isso o escolhemos como nossa forma de trabalho. O filósofo alemão Theodor Adorno nos lembra que o ensaio “não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia um ideal de certeza”, é um gênero em que “o pensamento não avança em um sentido único”; ao contrário, faz vários movimentos que se entrelaçam, tornando o pesquisador um pensador “que nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência intelectual” (ADORNO, 2012, p. 30).

Para ele, o ensaio é também uma espécie de entusiasmo infantil, que faz com que alguém, como uma criança, não tenha “vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2012, p. 16).

Assim, ao tomar o texto como um laboratório de produção singular, entendemos que algo de um gesto literário, de um gesto *com* a literatura se realiza. Em um artigo chamado “Do ensaio como pensamento experimental”, a crítica literária Silvina Rodrigues Lopes também escreve sobre esse estilo, apontando o ensaio como uma forma que incorpora a fragmentação, a dissonância, e que aceita a incerteza do conhecimento. Para ela, aquilo que chamamos de ensaio são “os textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre o racional e irracional”, na medida em que se movem segundo “um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito, mas também a imagem, não as diferenças, mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir” (LOPES, 2012a, p. 121). A autora também comenta que o ensaísta trata as palavras como seres vivos, individualizados e em movimento, que valoriza a palavra e as suas relações de “vizinhança, ressonâncias, ligações privilegiadas, divergências, semelhanças das suas dissemelhanças e vice-versa” (LOPES, 2012a, p. 122). Privilegiar as relações de vizinhança é parte fundamental no ensaio, pois é uma atitude que corresponde à disponibilidade e a uma atenção ao outro que não é limitada pela ordem temporal, mas, antes pelo contrário, tende a ignorar o tempo e a percorrer a história em função de afinidades e movimentos de deriva. O ensaio é, ainda, para Silvina Rodrigues Lopes, uma apropriação intelectual em que o exercício de um pensamento é ensaiado por tentativas, sem temer o “fracasso da totalidade”. É, por excelência, um lugar de “rasgão da ideologia, através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com seu infinito, com a natureza, que não é outro da aparência, mas a força da aparição” (LOPES, 2012a,

p. 129). O ensaio é um modo de partir de textos literários, poemas, vozes, gestos, ideias ou lugares, sendo uma expansão em formas e ritmos de uma energia corpo-linguagem que “diverge das fixações indenitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevisitas” (LOPES, 2012a, p. 130). No ensaio prova-se e experimenta-se. São movimentos indissociáveis em que o mais importante é a sua promessa de acontecimento (LOPES, 2012a).

No livro *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*, João Barrento também se vale das premissas acerca do ensaio. Para o crítico, o ensaio faz-se a bordo dos dias, a bordo dos livros, na leitura acidental e não dirigida. Ao retomar Montaigne, ele vai dizer que “a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre regressa” (BARRENTO, 2010, p. 19). A escrita do ensaio não quer dizer o dito e incorpora o desenho de cintilações do impreciso, de modo que os processos são mais escondidos e enigmáticos, em que a palavra torna-se como a palavra da poesia: bloco solitário de onde salta o silêncio das ideias. O ensaio não tem limites, impõe-se limites. Brota de qualquer pedra e começa a explorar caminhos a demarcar um terreno (BARRENTO, 2010). O ensaio é o menos imaculado dos gêneros e sua atitude é menos hierática e hierárquica, pois “prefere as cores da paixão – anil, violeta, cinábrio, terra de Siena [...], abomina tubas, trombetas, timbales, é música de câmara, recusa as grandes orquestrações romanescas e dramáticas” (BARRENTO, 2010, p. 24). Assim, o ensaio é um texto singular, um romance sem nomes próprios (Barthes) que se aventura no devir do pensamento. “O ensaio é um O. L. N. I. (Objeto Literário Não Identificado) nem identificável” (BARRENTO, 2010, p. 28-29). O ensaio é ainda um gênero sem gênero, mas que tem sexo(s). Ele pode ser um neutro “se o neutro não for um vazio (nem... nem...), mas o neutro afirmativo (sim...

sim..., tanto... como...)” (BARRENTO, 2010, p. 24-25). O ensaio é neutro não por não ter uma marca, mas por um excesso de marcas, em que o indefinido “se abre a todas as possibilidades do Como e do Quê, que traz a marca do Outro, do múltiplo e do mutável, da experiência do in-fixável que o informa: o Isso do inconsciente” (BARRENTO, 2010, p. 24-25).

Tomamos o ensaio como esse lugar aberto aos deslocamentos a fim de passear entre as palavras por uma espécie de livre associação em que algo do inconsciente irrompe, tropeça. A partir das noções de “errância”, “paragem” e “alteridade”, pensamos em articular as questões que emergem em torno da transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível, no diálogo com três escritores: Gonçalo M. Tavares, Herman Melville e Valter Hugo Mãe. Desejamos explorar por meio dos ensaios, elementos que de alguma maneira versem sobre a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível, ou ainda, buscar pelo ensaio elementos da literatura que nos ofereçam pistas sobre a transmissão operada a partir de um impossível na interface entre psicanálise e educação. Adotamos, igualmente, a prerrogativa de que almejar a transmissão do *saber-fazer-com* o impossível é parte fundamental do exercício educativo, do caminho da humanização.

A escolha pelos escritores nasce lado a lado com uma determinada experiência singular. Dessas distintas experiências, decantam as chaves de leitura que nos servem como guia para pensar a transmissão. Cada ensaio será antecedido por verbetes, pequenas histórias, fragmentos de narrativas, que tem na experiência sua ancoragem, de maneira que pinçamos aqui mais dois pontos essenciais que constituem o corpo desse trabalho, a saber, as ideias de “fragmento” e de “experiência”. O fragmento enquanto um jeito de ensaiar e de pensar, que busca dar lugar à descontinuidade e ao inacabado, gerando, na mesma medida, um primeiro traço do impossível: nem tudo amarrar ou completar, mas dar espaço para

Fragmento e detalhe

Lucia Serrano Pereira faz uma interessante leitura da diferença entre fragmento e detalhe, considerando um outro ponto de vista para a nossa mesma questão.

Ela parte da obra da crítica literária Naomi Schor para pensar o lugar do detalhe na cultura a partir da literatura. Para a autora, o detalhe e o fragmento são diferentes uma vez que “o detalhe pode sustentar certa independência com relação ao fragmento, enquanto este, como virtualidade, pode levar à proliferação de detalhes” (PEREIRA, 2008, p. 76).

Ao pensar a função do detalhe em Freud, Lucia vai dizer que o detalhe aponta a um reenvio da fala para o desvelar de uma cadeia significante, enquanto o fragmento acentua a concepção do todo com suas partes. Tomando outros autores, acabamos por pensar o fragmento na ordem do que Lúcia Serrano Pereira propõe como detalhe.

algo que não é passível de limitação, que se encontra nas fronteiras do devir. Sobre a concepção de fragmento, Lacoue-Labarthe e Nancy (1978) vão dizer que o fragmento e o fragmentário habitam a desordem e o caos, mas não se furtam de certa ordenação casual. Para eles, suas ditas imperfeições são os seus bens mais preciosos, e é por meio do fragmento que os pensamentos são compostos de maneira a se desfazerem e se desmembrarem permeados por interrupções que implodem os discursos através do inacabado. Os autores enfatizam, ainda, que aquilo que pertence à ordem do involuntário e do acidental interessa certamente ao fragmentário (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1978, p. 60).

O fragmento é uma característica própria do pensamento moderno e nasce com o romantismo alemão, ainda no início do século XIX (BARRENTO, 2010). Seria a materialização do poético que coloca em cena uma ação da imaginação que sonha com a totalidade sem nunca se totalizar. Ao fazer referência a Blanchot, Barrento (2010) lembra que o fragmento é um contínuo sempre em aberto em que se avizinham conjuntos furtivos, à deriva, nutrindo entre os espaços em branco que os separam um afastamento que não lhes dá fim, mas que “prolonga

ou os faz esperar pelo que os prolongará” (BARRENTO, 2010, p. 64). O fragmento tende para uma sociabilidade sem anulação das fronteiras entre os gêneros, e ao assumir o seu lugar próprio dentro do discurso literário, o fragmento toma a consciência do trabalho vão de querer dizer: ele aceita o desafio do nome e nomeia enigmáticamente um objeto ou uma ideia, tal qual um oráculo. Assim, o fragmento possui uma lógica interna própria, contando com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio, “parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, nó do rizoma, ponto de fuga” (BARRENTO, 2010, p. 70).

Os fragmentos dizem de uma maneira de pensar e de articular as ideias de tal forma, que compõe um grande mapa associativo. Como pistas desse mapa, incluímos junto ao corpo desta dissertação pequenas anotações, comentários e breves notas que fui recolhendo e elaborando no percurso de mestrado. São recortes de pensamentos que reunimos no convívio com colegas, na rua, em seminários, aulas, grupos de pesquisas etc. É uma colcha de retalhos tecida na presença de muitos. Inserimos essas anotações no corpo do texto, como forma de salientar um processo no tempo, de fixar um presente que pede para ser lembrado, narrado e retomado. As anotações aparecem, aqui, como um modo de gerar memórias e materializar um caminho em movimento, dando a ver um instante, um acontecimento em devir. Acerca disso, Roland Barthes nos indica uma reflexão bem importante sobre a atitude de tomar notas, que nos ajuda a sustentar o valor da anotação, do detalhe, do gesto e do tempo na criação. Ele parte da seguinte pergunta, feita em uma de suas aulas do volume *A preparação do romance*:

Pode-se fazer Narrativa (Romance) com o Presente? Como conciliar – dialetizar – a distância implicada pela enunciação de escritura e a proximidade, o arrebatamento do presente vivido ao mesmo

tempo que a aventura. [...] como escrever longamente, correntemente (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre “aquilo que me acontece”? (BARTHES, 2005, p. 36)

E segue com a resposta: “pode-se escrever o presente anotando-o – à medida que ele ‘cai’ em cima e embaixo de nós” (BARTHES, 2005, p. 36). Ou seja, o presente capturado por um movimento, ao passo que se esvai “em cima e embaixo de nós”. Uma escrita fugaz que materializa um tempo na mesma medida em que reivindica um futuro e não esquece um passado. As anotações aqui contidas operam com a expressão de um vivido como meio de construção reflexiva pessoal e coletiva, jogando a todo instante com formas de lembrar e esquecer; com formas de narração. Barthes (2005), ainda nessa mesma aula, vai salientar que, por vezes, um romance se inicia pela prática ordinária da anotação, cujos textos podem servir como uma espécie de arquivo da preparação de métodos. Para ele, as anotações prévias à confecção de um romance são “um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto” (BARTHES, 2005, p. 37), e como tal inscrevem-se em uma “interseção problemática” entre vida e obra, anunciando a obra como vontade (BARTHES, 2005, p. 37). Ora, este texto não é um romance, e sim uma dissertação de mestrado. Porém, o exercício da anotação aparece aqui tal como descreve Roland Barthes, compondo uma prática que diz de um desejo de escrita e de escritura. Sendo assim, agregamos essas notas à dissertação, de modo que são o que Barthes (2005) chama de “figuras”: “o que aparece primeiramente como impossível talvez seja finalmente possível” (BARTHES, 2005, p. 38) que operam como uma espécie de corte: uma fenda, uma barra, “que está marcada a cesura do descontínuo” (BARTHES,

“Narrar é criar,
pois viver é ape-
nas ser vivido.”
(PESSOA, 2001. p. 179)

2005, p. 38). As anotações são, assim, um dispositivo que se revela como ato. São registros-figuras daquilo que nos mobiliza e que por vezes parece não ter significância alguma. Marcada pelo aleatório, pelo incidente e pela falta de planejamento, uma anotação se constitui, neste trabalho, como “simulação dela mesma”, já que “exibe sua própria fabricação” (BARTHES, 2005, p. 90), encenando a sua singular experimentação. É importante dizer que optamos por apresentar as anotações dos cadernos originais, de maneira que surgem como fragmentos, como pedaços intrusos no meio do texto. Também escolhemos preencher a margem com alguns comentários e imagens construídas no processo de trabalho. Preservamos a forma rasgada das anotações, tal qual foram retiradas do seu lugar de origem, visto que evidenciam um gesto impensado, aleatório e imprevisível, pelo singular corte em suas bordas. A atitude de rasgar e remover as anotações dos cadernos produziu, em contrapartida, uma ausência na folha de onde foram retirados. Por isso, achamos importante mostrar esses recortes, pois revelam um curioso jogo de presença-ausência que compõe toda uma rede de significações.

Já a experiência comparece nesta dissertação a partir da dimensão daquele

que narra, que conta uma história, como nos lembra Walter Benjamin no seu célebre e sempre atual texto, “O narrador”. Benjamin (2012) denuncia o risco do desaparecimento da transmissão da experiência diretamente relacionado ao declínio da arte de contar. Para ele, o ato de contar é a atitude própria de um narrador, de maneira que as narrativas cabem na ideia de singularidade por intermédio da associação livre tecida com o outro: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Ao falar da narrativa como oriunda das sociedades artesãs, de comunidades fundadas pela partilha da experiência no âmbito da prática oral, Benjamin diz que a narrativa tradicional “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ de cada coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (BENJAMIN, 2012, p. 221). Dessa forma, o exercício de contar, de narrar uma história – que para Benjamin há muito deixou de nos ser familiar, com o desenvolvimento rápido do capitalismo e do discurso da técnica – parece incitar uma atitude ética, uma espécie de espaço compartilhado e disponível, uma vez que, para Benjamin, é na medida em que contamos que podemos nos tornar sujeitos capazes de fazer e transmitir experiência.

Também situamos a literatura no lugar da transmissão de uma experiência, assim como um laboratório que pulsa modos de pensamento e de vida. No instigante ensaio “A literatura como experiência”, do livro *Literatura, defesa do atrito*, Silvina Rodrigues Lopes coloca essa ideia em cena. Ao abordar a literatura como experiência, ela se interessa por ampliar o debate sobre a literatura, no sentido de privilegiar um lugar em que os textos literários sejam palco para as dissonâncias vividas no conflito com o social, em que eles sejam um gesto que pode “abrir espaços vazios no mando liso

da cultura” (LOPES, 2012b, p. 14). Para ela, a literatura se dá na relação com o outro, no ser-em-comum, que ao mesmo tempo afirma o não comum da singularidade sem depender de nenhum modelo, critério ou valor. Trata-se de, através da construção de formas discursivas, preservar o potencial de mudança, de diferenciação. É um modo de acolher o exterior sem o reduzir a um “ser como”, “sem anular nele o excedente, a sua mudez e as possibilidades infinitas de relação que nela se abrem” (LOPES, 2012b, p. 14).

Temos, então, a literatura como experiência a partir de um lugar de troca viva, “aquela que não é simples repetição do mesmo” (LOPES, 2012b, p. 19) e que tem na experimentação um “gesto de abertura ao incontrolável” (LOPES, 2012b, p. 23). Nesse sentido, Silvina ainda vai dizer que “sempre que há obra literária há essa coragem do pensamento e do dizer que vai além do possível enquanto intenção de autor” (LOPES, 2012b, p. 27). E que, em literatura, “a verdade é inscrição de uma presença cuja singularidade se perde no significado e sobrevive na incerteza que o lança em devir” (LOPES, 2012b, p. 44). Para falar de literatura, não é preciso recorrer a afirmações teóricas ou técnicas, pois sua verdade não é científica, e falar de verdade em literatura só faz sentido como acontecimento, pois “não se trata da representação ou da ficção, mas sim de um testemunho de um segredo que permanece segredo e como tal desfaz qualquer hipótese de unidade de significação” (LOPES, 2012b, p. 44). Testemunho que é experiência literária enquanto não dialético, que escapa aos mecanismos da discussão entre opostos (confronto e oposição), assim como também escapa a qualquer comprovação, certeza ou garantia. É por isso que o testemunho ocorre no jogo da comunicação, sem fazer parte dele, introduzindo um tipo de interrupção que “não corresponde à interrupção caracterizada pelo diálogo, a qual resulta de um poder que conduz à síntese, mas sim a uma interrupção que é persistência do heterogêneo” (LOPES, 2012b, p. 44).

'''

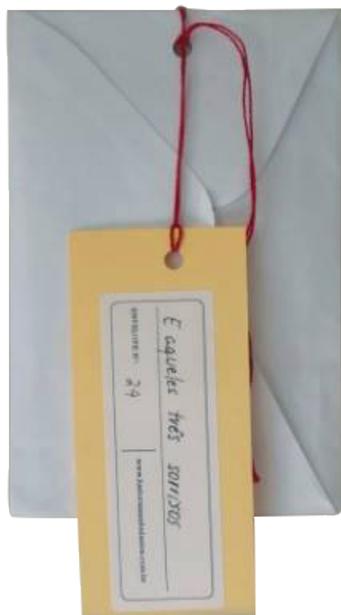
A história que antecede o primeiro ensaio tem o escritor Gonçalo M. Tavares como referência e diz do meu encontro com o projeto *Armazém de histórias ambulantes* ou *A Carroça*. Esse projeto, que é coordenado pela artista Ana Flávia Baldisseroto em parceria com o Atelier Livre de Porto Alegre, tem seu dispositivo armado em uma banca itinerante, uma carroça, que atua nas ruas da cidade de Porto Alegre, oferecendo aos passantes fotografias descartadas, escritos de gaveta e outros produtos gerados em parceria com sua rede de colaboradores espontâneos. A moeda de troca necessária, que propicia levar um item desejado, é a disponibilidade do interlocutor em contar uma história ao atendente de plantão na Carroça. Os relatos recebidos nesse “escambo” retornam ao acervo como novos produtos, gerando uma microeconomia poética, uma circulação de fragmentos sensíveis, de memórias e ficções anônimas. Além de acionar o improviso, a imaginação e a memória dos narradores de rua, o *Armazém* abre um espaço de escuta que tende a estimular relações de disponibilidade, confiança e empatia entre estranhos no meio urbano, favorecendo a formação de encontros e vínculos sociais.











* Desenho da artista Ana Flávia Baldisseroto e imagens realizadas pela artista e pelos colaboradores da Carroça (carroceiros). É possível saber mais sobre o projeto na página: <<https://www.facebook.com/Armaz%C3%A9m-de-Hist%C3%B3rias-Ambulantes-534431290012286/>>.



A ideia de colocar em paralelo esse projeto tão bonito que é o *Armazém de histórias ambulantes* com a literatura de Gonçalo M. Tavares surge ao longo da leitura dos livros do escritor, da série intitulada *O Bairro*. Essa série, que atualmente é composta por dez livros, configura-se através de pequenas narrativas que formam uma ficção com os mais diferentes e inusitados protagonistas da galeria mundial de pensadores, escritores e críticos, como, por exemplo, Paul Valéry, Italo Calvino e Robert Walser. Gonçalo constrói, nesse projeto, uma espécie de espaço utópico, desenhando a partir de vizinhanças improváveis um lugar de invenção. Ao criar essas vizinhanças impossíveis, em que o senhor Calvino mora ao lado do senhor Foucault e do senhor Musil, por exemplo, o escritor português também acaba dando vida a uma cartografia da experiência: suas leituras são traduzidas em escrita que remontam uma

narrativa própria, divertida e única. Ele se apropria da invenção para criar uma ficção literária e dela fazer o seu palco, colocando em cena a deriva, o erro e a incerteza enquanto navega entre fabulação e método. Pensamos em Gonçalo M. Tavares justamente porque ele trama com questões que experimentei no dia-a-dia da Carroça, uma vez que encontramos na sua literatura elementos que tocam princípios como o deslocamento, a cidade, a experiência, o fragmento, a poesia, a errância e a invenção. Gonçalo transmite pela via da literatura, uma fórmula que pulsa no *Armazém de histórias ambulantes*. A partir da sua literatura, então, vamos explorar fundamentalmente o erro e a errância como noções-chave que circunscrevem a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível.

O segundo ensaio traz a leitura de Herman Melville em *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, tecida pelas lentes filosóficas de Giorgio Agamben. Esse ensaio pretende recortar a noção de *paragem* como um espaço que suspende um tempo e uma urgência no fazer. No conto, o personagem criado por Melville repete insistentemente a frase *I would prefer not to* (“Preferiria não”), que, de alguma forma, desvia a direção certa de uma ação e interrompe a consequência inevitável. Com essa frase proferida por Bartleby, coloca-se na linguagem algo que opera um desvio, que concentra e carrega em si uma substância ética e política. Bartleby é um escrivão que prefere não escrever e que leva assim até o limite algo do impossível na transmissão: ao sustentar um lugar de resistência, ele promove um corte e instala um espaço para que alguma coisa que não estava dada *a priori* possa aparecer. A leitura desse conto nasce junto com o início de um projeto que está em andamento, no Hospital Nossa Senhora da Conceição (HNSC), na cidade de Porto Alegre (RS). Em meados de 2014, em conjunto com o *Armazém de histórias ambulantes*, começamos a articular uma pesquisa/intervenção com os trabalhadores do Setor de Cuidados Paliativos do Hospital, visando pensar e investigar a narrativa ficcional como

um recurso para a formação em serviço de trabalhadores da saúde. Como o projeto está em um momento de suspensão, de paragem, a associação com a história de Melville é apenas um pequeno reflexo dos tempos dessa aproximação com a instituição.

O terceiro ensaio, que também tem origem na aproximação ao Hospital Nossa Senhora da Conceição (HNSC) e no projeto *Armazém de histórias ambulantes*, nasce com a especificidade de ser uma história que diz sobre o encontro com o outro e sobre o encontro com a morte. Até desenharmos o projeto de pesquisa no Setor de Cuidados Paliativos do hospital, estivemos um longo período na instituição, ora circulando, ora esperando sem compromisso, ora escutando histórias. Transitamos pelos seus infinitos corredores, alas e territórios a fim de conhecer os seus espaços e de que esses espaços também pudessem se deixar conhecer por nós. Foram meses de aproximação, conversas e convivências até que encontrássemos uma brecha possível para trocas e invenções. Escolhemos o Setor de Cuidados Paliativos, que se destina a pacientes para quem a busca pela cura já perdeu a sua efetividade, de modo que as ações incluem medidas paliativas de alívio da dor e do sofrimento tanto dos doentes como dos seus familiares. É um setor em que, de alguma forma, o saber médico alcança seu limite, sendo necessário outras maneiras de intervenção. Não à toa, o setor fica em um lugar quase escondido dentro do HNSC. Fomos percorrendo corredores sem fim até conseguir achar o pequeno e apertado espaço do serviço, onde encontramos uma demanda muito grande de trabalho indisciplinar. Ou seja, no Setor de Cuidados Paliativos, as zonas entre os saberes ficam diluídas, pois não há fronteiras estabelecidas entre os profissionais para o trabalho com os pacientes.

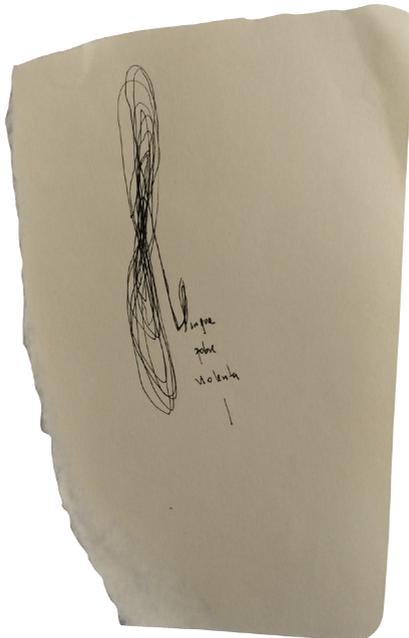
Nesse sentido, os Cuidados Paliativos investem no cuidado relativo ao sujeito e ao seu sofrimento como um todo, buscando se alicerçar não somente na alta tecnologia para a leitura de exames cada vez mais complexos, mas na possibilidade de leitura do

sujeito e de suas necessidades diante da incerteza da continuidade da vida. Ao nos aproximarmos desse setor no HNSC, percebemos um espaço de acolhida para o diferente, onde algo de uma suspensão tanto da urgência como da técnica se dava. Assim, muitas questões foram surgindo para o grupo de pesquisa: o que pulsa de vida quando se espera a morte? Qual é a relação dos profissionais que lidam diariamente com a dor, a morte e o morrer, uma vez que não encontram uma possibilidade de cura? Como fica o saber médico quando se depara com seu limite? Seria possível, dentro do âmbito hospitalar, em que o ritmo da urgência é quase uma necessidade, instaurar um lugar de fala e escuta que opere em outro tempo? Como seria, diante dessa situação, fazer um convite para que as pessoas contem histórias? Como oferecer condições para o profissional de saúde sustentar um lugar de indeterminação diante de narrativas cujas trajetórias ele não controla?

Escolhemos a obra *A desumanização*, do escritor Valter Hugo Mãe, em paralelo com a experiência, pois ela fala sobre aquilo que é da ordem do indizível, do incontrolável, mas que ao deixar uma marca, um rastro onde as leis da linguagem parecem sucumbir, opera de outra forma com a transmissão. Tomamos a palavra “alteridade” como chave de leitura, na tentativa de circunscrever um espaço que é muito mais amplo, mas que guarda no outro a possibilidade de um *fazer-com*. Nesse livro, Valter Hugo Mãe nos conta a história de Halldora, uma menina que vive nos confins islandeses e que tem na perda da sua irmã gêmea a possibilidade de subjetivação. Diante de uma paisagem fria e inóspita, o escritor nos convida a passear por imagens da queda, da morte, da ausência e da violência nos confrontando com o que há de mais desumano no humano e também de mais humano no desumano. É na companhia da personagem que vamos tentar balizar algumas noções da psicanálise, sobretudo o termo *saber-fazer-com*, percorrendo, assim, o indizível das palavras na construção de um método que têm na

ficção, sua possibilidade e criação.

Há uma seção que antecede os três ensaios e nela fizemos uma breve reflexão de temas que nos posicionam e que demarcam uma borda teórica da pesquisa no campo da psicanálise implicada na educação. Intitulamos a parte que vem a seguir como “Ponto dois: educação e psicanálise” e abordaremos rapidamente a discussão do impossível, tramitando pelas construções de Freud e de Lacan. Pretendemos, dessa forma, desenvolver a ideia de que o *impossível na transmissão* não diz de uma transmissão que *é impossível* ou da transmissão *do impossível*, mas antes, que pensamos sempre *a partir do impossível*, pois o impossível não é uma condição de escolha, mas a condição que se abre ao pensamento, ou, dito de outro modo, quando o impossível se extingue, aniquila-se ao mesmo tempo a possibilidade de reflexão, uma vez que a sequência da vida se marca pela necessidade do próximo passo.



PONTO DOIS

Educação e psicanálise

,

Pensar a educação foi um dos primeiros exercícios de Freud ao supor um projeto de extensão da psicanálise a outros campos do conhecimento. Contudo, ao longo de sua obra, nenhum texto aborda o assunto diretamente, o que, de algum modo, inquieta e nos faz seguir como herdeiros o legado de continuar tecendo com o tema. Rinaldo Voltolini, em um pequeno e perspicaz livro, intitulado *Educação e psicanálise*, lembra que Freud, ao percorrer questões como impasses dos pais no esclarecimento sexual dos filhos, o peso de uma educação moralizante e seus impactos repressores no aumento do adoecimento neurótico da população, ou o difícil caminho percorrido “pela cria humana nos interstícios de sua sexualidade para tonar-se homem” (VOLTOLINI, 2011, p. 9), entra modestamente, mas de maneira singular, no campo da educação. Segundo o autor, essa forma de abordar a educação faz com que a psicanálise, até hoje, ocupe um lugar marginal no campo dos interesses e das reflexões educativas. A psicanálise não se coloca ao lado de propostas pedagógicas ou discute a boa relação entre professor e aluno, nem bases metodológicas ou questões normativas no âmbito da educação. O que Voltolini (2011) ressalta é que a psicanálise, antes, envolve-se com o debate

[...] sobre a *precariedade* inevitável de todo ato educativo, sobre a *ignorância* particular e *insuperável*, embora não incontornável, de todo adulto em relação à criança e sobre o *campo amoroso* que se instala entre o educador e o educando, permeando essa relação com uma atmosfera *particular*, decisiva quanto ao destino da aprendizagem. Fala também sobre o *incerto* caminho do sujeito ao longo de sua educação e dos múltiplos *riscos* de naufrágio nessa viagem. (VOLTOLINI, 2011, p. 11, grifo nosso)

A maneira singular de Freud fazer interlocuções com a

educação, sem que esta seja seu objeto de estudo primeiro, relança o campo da educação não como uma disciplina exclusiva, à qual um saber deve ser aplicado, mas como um lugar no laço constante com o outro, com o social. Essa era uma preocupação recorrente tanto nos escritos de Freud quanto nos de Lacan, nos quais a cultura tem um importante e fundamental papel na constituição dos sujeitos. Dessa forma, entendemos que a educação não é indissociada da cultura e reconhecemos, nos esforços de Freud, não a sistematização de um campo cuja necessariedade normativa se impõe, mas a educação como aquilo que concerne a todo e qualquer sujeito no decorrer da vida. Assim, podemos dizer, na companhia de Moschen (2013), que a pergunta basilar que orientou a produção freudiana no sentido de pensar a educação poderia ser enunciada pela seguinte questão: “como nos tornamos humanos e como transmitimos essa humanidade às gerações vindouras?” (MOSCHEN, 2013, p. 394).

Diante dessas reflexões, destacamos o texto de 1930, *O mal-estar na civilização*. Nele, Freud discorre sobre nossa impossibilidade de adaptação na cultura, dizendo que não há processo civilizatório capaz de ordenar as pulsões para que haja satisfação plena. Freud abandona definitivamente a ilusão de uma harmonia possível entre sujeito e cultura, afirmando que a civilização causa mal-estar de tal forma que é inviável formalizar integralmente um compasso natural de satisfação no coletivo: o mal-estar origina a civilização; as ideias de progresso civilizatório são incompatíveis com uma condição humana cuja base são as nossas piores disposições; e o objeto de desejo está para sempre perdido (KUPFER, 1995). Isto é, o que está em jogo no processo de estar no mundo e, no limite, no processo educacional, ocupa-se em transmitir as condições de uma renúncia pulsional. O mal-estar, em Freud, é uma condição estrutural e inerente ao processo civilizatório, estrutura que funda as produções na cultura, de modo que a tenta-

tiva é de equacionar a (in)satisfação dos desejos e pulsões a partir da criação de soluções possíveis à convivência humana com esse mal-estar. Ou seja, diante da dimensão estrutural do mal-estar na cultura, haverá sempre um resto irreduzível, e caberá a cada um a responsabilidade de criar saídas possíveis para esse desencontro. Assim, trazer essa noção para o âmbito da educação é considerar que os sujeitos precisam abdicar de seu gozo no plano individual, sair da novela familiar, para entrar na cultura, compartilhando um comum e medindo suas próprias satisfações com o coletivo. Contudo, é importante ressaltar outro aspecto. Vivemos imersos nesse tecido coletivo que nos fia e nos dá um lugar. Somos anteceditos por um discurso que, pela linguagem, nos nomeia e nos situa. É nessa medida que podemos assumir que o sujeito habita um paradoxo: “seu lugar é, estranhamente, relativo, a um só tempo, ao singular e ao coletivo: fazemo-nos com as palavras de todos ordenadas por cada um de nós” (MOSCHEN, 2013, p. 393). Em outras palavras, o que queremos dizer, muito brevemente, é que, se por um lado há um impossível na relação da convivência com o outro, há, da mesma forma, um vínculo de dependência mútua. Em vista de tais considerações, poderíamos perguntar: como pode alguém ensinar/aprender algo se o encontro é sempre da ordem do impossível, se sempre está colocado de antemão um mal-estar? As respostas não são simples e nos exigem percorrer um caminho que vai além da renúncia pulsional.

CINCO INDÍCIOS SOBRE O IMPOSSÍVEL

1 “só o impossível acontece./ o possível apenas se repete.../ se repete... se repete...”¹

2 a dimensão do impossível é diferente da dimensão da impotência

3 o impossível não é o inviável. Nem o insustentável. Nem o inaceitável. Nem o intragável. Nem o intolerável. Nem o inacreditável. Nem o inadmissível. Nem o inexecutável. Nem o inverossímil. Nem o insuportável. Nem o impensável. Nem o improvável.

4 o ar do impossível é imprevisto

5 o impossível é o horizonte que nos desperta de nossa paralisia²

¹ Poema de Chacal, do livro *É proibido pisar na grama* (2014).

² Edson Luiz André de Sousa usa essa frase no texto “Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias”. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/98/83>>.

impossible	español	•
impossible	inglés	
impossibile	italiano	•
impossible	francés	
ó mögulegt	islandés	
unmöglich	alemán	
不可可能	chino	
αδύνατος	griego	
невозможно	ruso	•

ABBAS
KIMOSTAMI
"ONDE FICA...?"

	hebraico	
onmogelijk	holandés	
lehetetlen	húngaro	
onmoontlik	africaner	
nemožne	tcheco	
niewożliwy	polonés	

בלתי אפשרי



No *Prólogo a Juventude abandonada de Aichhorn*, texto de 1925, Freud constata que “de todas as aplicações da psicanálise, nenhuma gerou tanto interesse, despertou tantas esperanças, e em consequência, atraiu tantos colaboradores capazes como o seu emprego na teoria e na prática da educação de crianças” (FREUD, 1925/2011 p. 347). Desejando explicar o que havia contribuído para o campo até aquele momento, Freud segue:

Minha contribuição pessoal nessa aplicação da psicanálise foi bastante pequena. Bem no início adotei o gracejo segundo o qual as três profissões impossíveis são educar, curar e governar, e já era suficientemente tomado pela segunda dessas tarefas. Mas nem por isso desconheço o alto valor social que o trabalho dos meus colegas pedagogos pode reivindicar. (FREUD, 1925/2011, p. 347-348)

Essa passagem está situada logo no início do texto e revela uma importante afirmação sobre a existência de três profissões do impossível: educar, curar e governar. Em 1937, em *Análise terminável e interminável*, ele retoma essa afirmação, acrescentando às palavras “impossível” e considerando que são profissões que não atingem um “resultado satisfatório”:

Quase parece como se a análise fosse a terceira daquelas profissões “impossíveis” quanto às quais de antemão se pode estar seguro de chegar a resultados insatisfatórios. As outras duas, conhecidas há muito mais tempo, são a educação e o governo. (FREUD, 1937/1996, p. 265)

Essas afirmações reverberaram ao longo dos anos e se prestaram facilmente aos mais diferentes entendimentos e confu-

sões. Não raro, no campo da educação, a citação de Freud na qual localiza a impossibilidade perto da expressão “resultado insatisfatório” é tomada na dimensão da impotência, validando certo discurso recorrente de que as dificuldades de educar, as mazelas da escola pública, o desinteresse do Estado e outras tantas questões não têm solução, estão sempre destinadas a falhar.

Voltolini (2011) compreende a afirmação freudiana sobre a impossibilidade de educar, a partir da lógica filosófica, alertando que a “impossibilidade em questão não alude a um plano prático de execução de uma determinada proposta educativa” (VOLTOLINI, 2011, p. 25), pois não há como superpor dois níveis, uma vez que o “impossível não quer dizer ‘inexequível’, apontando antes, para um *inalcançável* estrutural” (VOLTOLINI, 2011, p. 25). Na direção de exemplificar essa questão, ele recorre ao paradoxo do filósofo pré-socrático Zenão, sobre Aquiles e a tartaruga: conta-se que Aquiles, o mais veloz de todos os guerreiros, foi disputar uma corrida com uma tartaruga. Todos na cidade foram assistir ao feito do magnífico herói grego, apostando em sua grandeza ao mesmo tempo em que riam da modesta e lerda tartaruga. Em um ímpeto de generosidade, dizem que Aquiles deu à tartaruga uma pequena vantagem de saída, o que fez com que ela, afinal, fosse a vencedora. Segundo o paradoxo de Zenão, por mais que Aquiles seja o mais rápido, a tartaruga sempre estará à sua frente pelo simples fato de ter saído antes. Toda vez que Aquiles atingisse um ponto, logicamente a tartaruga já haveria passado e assim sucessivamente, de modo que estaria colocada ali uma diferença espacial infinitamente divisível. Se considerarmos o plano prático, físico, a distância entre Aquiles e a tartaruga certamente seria atingível, de modo que Aquiles ultrapassaria a tartaruga e venceria o desafio. Porém, no plano da sua formulação, cria-se uma impossibilidade: “É a superposição de duas dimensões, a do simbólico, representada aqui pela linguagem matemática, e a do real, indicada pela

distância física, que é impossível” (VOLTOLINI, 2011, p. 26).

Assim, no terreno dos ofícios impossíveis, está dado logo de saída algo de uma inadequação, de um ideal que nunca será atingido. Por exemplo, não é possível esperar que um analisando se cure do seu inconsciente; nem que seja viável governar uma cidade sem conflitos ou desacordos entre seus cidadãos; não é provável que um aluno atinja a expectativa de tudo aprender. O impossível em questão diz dessa falta de garantias, da incerteza que é estar diante do outro. O impossível desses ofícios se refere ao fracasso que é de nem tudo poder controlar, prever ou assegurar um resultado esperado. É o impossível inscrito pelo inconsciente.

Fazer essas afirmações, em matéria de educação, é refutar um lugar de mestria que por vezes a posição pedagógica se emprega, no sentido de agenciar uma aprendizagem controlada, planejada e organizada que obtenha o máximo de eficácia ou uma perfeição ideal. Dessa maneira, colocar o inconsciente como fundamento na educação é privilegiar um espaço para o erro, o tropeço, os chistes, as falhas, enfim, para o ato de fracassar. Voltolini (2011) vai dizer que o impossível na educação encontra sua face

“O adjetivo ‘impossível’ com que qualifica o trabalho dos políticos (mas também dos professores, médicos e o próprio, do psicanalista) não vem aí anunciar-lhes a impotência. Ao contrário, em que pese o contrassenso, ‘impossível’ indica as condições de possibilidade dessas tarefas. Eis a diferença entre dispor a alcançar um ponto preciso ou aproximar-se dele de modo assintótico, sem esperar chegar, mas também sem perdê-lo de vista.” (GOLDENBERG, 2006, p. 8).

Já disse Beckett: “Não importa. Tente outra vez. Fracasse outra vez. Fracasse melhor.”

!

positiva justamente quando fracassa: “A educação mais bem-sucedida é a que fracassa, permitindo que a nova geração introduza o novo” (VOLTOLINI, 2011, p. 56). Em outras palavras, o fracasso situado aqui não está ao lado da derrota ou da incapacidade, mas atrelado à possibilidade de deslocar certa posição, de abrir um espaço na condição necessária, dando lugar àquilo que é contingente. Pensar o fracasso a partir dessa dobra de potência adquire outro estatuto nos tempos atuais, quando, com frequência, presenciamos termos como “fracasso escolar” serem repetidos e reafirmados cotidianamente nos ambientes educacionais. Ou quando assistimos às políticas de educação serem desmanteladas por ações governamentais que só reforçam a impotência e a falta de perspectivas para uma educação inclusiva na valorização das diferenças. São nesses tempos que o fracasso precisa, então, torna-se motor, possibilidade de seguir arriscando mesmo quando sabemos de antemão que não teremos sucesso.

Dito isso, voltamos a perguntar: como pode alguém ensinar/aprender algo se o encontro é sempre da ordem do impossível? Como abdicar do lugar de mestria e fundar uma outra posição? Ou ainda: como ensinar algo que a rigor não sabemos? Já vimos brevemente que considerar o fracasso como potência na direção da criação é uma saída contingente para o impossível da educação, no qual o não saber confere estatuto ao erro e promove uma liberdade em descobrir diferentes caminhos, oferecendo espaço ao que é contingente, ao ato criador.

Para tentarmos aprofundar um pouco mais essas questões, vamos percorrer outro aspecto fundamental na relação educacional, que é a noção de campo transferencial, tal como a psicanálise o concebe. De maneira bastante simples, Voltolini (2001) explica em poucas palavras que a psicanálise revela algo essencial sobre a aprendizagem: ela não se dá determinada ao ensino, pelo par ensino-aprendizagem, mas à nossa revelia, sem intenção consciente

ou qualquer chance de mestria. Para o autor, o processo de transferência revela alguma coisa do outro, a partir de uma suposição que fazemos dessa pessoa e do julgamento de ações ou inclinações sobre ela. É uma suposição de saber que atribuímos sem necessariamente termos noção disso e sem que o outro, *a priori*, coloque-se nesse lugar. A relação transferencial se estabelece em um campo mútuo de trocas, quase como o encontro entre personagens de um romance, em que “a dramática instalada por esse encontro, incontrollável quanto à sua determinação, é mais decisiva do que os esforços enviados conscientemente na condução de um trabalho” (VOLTOLINI, 2011, p. 34). É por meio dessa perspectiva, de uma suposição transferencial, que Freud vai outorgar aos seus três mestres o compromisso de ter semeado as ideias que se processavam nele:

Fora-me comunicada por três pessoas cujos pontos de vista tinham merecido meu mais profundo respeito – o próprio Breuer, Charcot e Chobrack, o ginecologista da Universidade [...]. Esses três homens tinham me transmitido um conhecimento que, rigorosamente falando, eles próprios não possuíam. (FREUD, 1914/1974, p. 22)

Aquilo que se transmite, portanto, não está do lado de um conhecimento ou de um conteúdo, mas de uma operação que foge ao controle daquele que tenta ensinar algo, pois não se trata apenas da posição do educador, mas também da posição em que o educando toma sua presença. É nesse sentido que a transferência é uma via de mão dupla, pois também coloca para o sujeito que aprende a responsabilidade de se implicar em um trabalho, de produzir com o outro seu próprio estilo. É através dessa perspectiva que aprender ou apreender “indica muito mais uma operação ativa, de ir lá pegar algo no campo do Outro, do que receber passivamente algo

Saber e conhecimento

É importante diferenciar esses dois termos: saber e conhecimento.

O primeiro refere-se a um lugar de enunciação, uma posição na linguagem que diz respeito ao inconsciente. O segundo, trata-se de um conjunto de enunciados que organizam nossa relação com o mundo, fazendo parte dos processos conscientes. Lajonquière (1992) lembra que o conhecimento é o efeito da inteligência que o produz a seu modo. Já o saber é efeito do (desejo) inconsciente que, para não ser menos, também o produz a seu modo. São posições distintas, de modo que podemos falar em saber e conhecimento.

do outro que me ensina” (VOLTOLINI, 2011, p. 33). Assim, em psicanálise, falamos que o sujeito possui um saber que não sabe, que está para além de qualquer sentido estabelecido; um saber inconsciente. O ato de educar passa a ser a transmissão de um traço, de uma marca singular que diz de um desejo.

CINCO INDÍCIOS SOBRE A TRANSMISSÃO

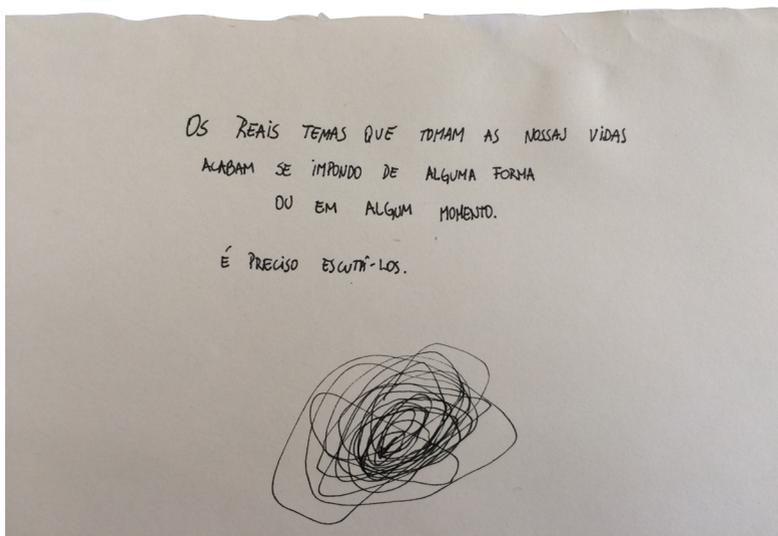
1 efeito de transmitir-se

2 silêncios sonoros: silêncio ouvido

3 a transmissão vibra em cada um, fazendo saltar a voz própria e singular que nos faz existência afinada

4 transmissão \neq de ensinar

5 é não-toda



PONTO TRÊS
Errância, Paragem
e Alteridade

,

1

Queria contar uma história. “Mas eu não tenho histórias”, disse o velho senhor ao se aproximar da Carroça. “Aposto que tem sim”, retrucou a menina, com certo ar petulante. O velho, desconfiado, deu dois passos para trás, depois mais três para frente, analisou os produtos da Carroça e sussurrou: talvez eu tenha, sim. Posso me sentar?

-

Ter como local de trabalho o parque. Ficar ali e esperar. Fazer da árvore o encosto necessário. O mais útil dos serviços. Cada passante com sua narrativa é um mundo acontecendo. Encontros improváveis que só uma boa conversa pode dar.

Um dia desses, quando a tarde corria lentamente tranquila, o pneu da Carroça furou. Entre os olhares perdidos à procura de como resolver a situação, o inesperado: um homem passa de bicicleta, analisa a movimentação e grita: “Eu troco!”. Confiando na habilidade do tal sujeito, aceitamos de bom grado a gentileza.

Até hoje, estou impressionada com o que esse homem fez. Ele não tinha nenhuma dessas ferramentas que a gente imagina precisar para trocar um pneu furado. O cara pegou um pedaço de ferro, uma pedra e começou a puxar a borracha daqui e esticar o pneu dali. Pronto! Em poucos minutos, o pneu estava novo.

Foi surpreendentemente bonito ver que ainda temos inventores do cotidiano, que usam das mais inimagináveis habilidades manuais para produzir o impensável.



Desenho realizado pela artista Ana Flávia Baldisseroto

DICIONÁRIO ILUSTRADO: O ERRO*

Dedicado a Maurizio Cattelan



Conheces a ironia. Depois de a inteligência escorregar poderás atingir os melhores pensamentos. A inteligência estável, com os dois pés bem apoiados sobre o solo, é a melhor definição de estupidez. O estúpido é um inteligente parado, alguém que administra os pensamentos com a balança de merceiro e a contabilidade que sente asco pelo erro.

Porém, errar é inventar um novo jogo. E jogar é inventar regras a partir de um erro, de um desvio em relação à realidade. Ao jogo poderás chamar realidade errada. Mas à realidade também poderás chamar: jogo errado. Ao imprevisto que te atinge de modo privado poderás insultar: eis um erro!; ou poderás elogiar: eis um erro!

Porque os efeitos de um erro dependem do modo como o suportas: não o deves embalar como se faz aos bebés nem esmurrar como se faz numa luta. Talvez a mistura entre essas duas maneiras de as mãos actuarem: esmurrar embalando, embalar esmurrando. Isto é: exercer sobre o erro uma violência atenciosa. Eis uma hipótese.

Gonçalo M. Tavares

* Esse texto foi publicado originalmente na edição de 31 de agosto de 2014 do *Dicionário Ilustrado*, no Notícias Magazine, de acordo com a antiga ortografia portuguesa, e está disponível em: <<http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-o-erro/#ixzz4PAU14aqk>>.

Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; invenção como falha evidente, não na repetição, mas na tentativa de passagem de uma coisa para um outro lado. Perdi algo na passagem, no transporte, isto é: ganhei algo, porque a mesa que perde uma das suas quatro pernas numa mudança imobiliária inventa, no mesmo instante, um outro objeto com três pernas. (TAVARES, 2009b, p. 61)

Erro, desastre e falha. Perda, passagem e invenção. Palavras-guia que nos indicam um caminho, uma direção possível para pensar não só a literatura do escritor angolano-português Gonçalo M. Tavares, mas também um modo de transmissão. Com mais de quarenta títulos publicados desde a sua primeira obra, *Livro da dança* (2001), Gonçalo vem nos presenteando com diferentes maneiras de transitar pela escrita. Por meio de um estilo sem definição, que passeia em algum lugar entre fabulação e ensaio, o escritor brinca com as palavras e nos mostra um texto móvel, que permite pensar a potência inscrita na literatura, enquanto um *saber-fazer-com* a forma.

Nascido em 1970, em Luanda, capital da Angola, antiga colônia portuguesa, o escritor vai para Portugal ainda muito pequeno. Graduado em Motricidade Humana, o que corresponde a Educação Física aqui no Brasil, Gonçalo percorre um caminho como professor na área de formação de profissionais que trabalham com pessoas com algum tipo de deficiência física ou mental. Studart (2012) vai sugerir que esse percurso marca significativamente a obra de Gonçalo, de modo que sua escrita revela algo de uma errância do corpo, uma desordem da corporeidade que

desloca a linguagem como se tivesse sempre um movimento entre passado e presente agindo sobre a história. Para essa autora, o escritor pensa a linguagem “como ato, abertura, zona de contato e alteração. A linguagem como um corpo por dentro da literatura, a literatura como um corpo que pode ser inserido na linguagem” (STUDART, 2012, p. 34). Seu primeiro livro, o *Livro da dança*, seria, então, uma repetição incessante de uma ideia sobre o corpo que se move entre muitos campos do conhecimento, em que o livro mantém uma relação direta com questões da filosofia e com questões retiradas de um pensamento da dança, criando uma certa poética do movimento (STUDART, 2012, p. 55).

Achamos que a literatura de Gonçalo M. Tavares promove deslocamentos dentro do território literário e que sua escrita habita fronteiras sem a preocupação de delimitar um espaço com gênero próprio. Ao percorrer um caminho que se faz no movimento errante entre corpo e pensamento, suas narrativas ultrapassam a classificação de gêneros literários e abrem-se para a hibridação entre ensaio e ficção, na qual as histórias convivem em harmonia com desenhos, traços, fragmentos etc. Sendo assim, tomamos sua literatura em paralelo com a experiência no *Armazém de histórias ambulantes*, pois o movimento da Carroça, seu giro, seu deslocamento é também um movimento de vida que se pensa, que oferece no seu ir e vir à invenção de outras possibilidades de existir. A Carroça enquanto esse lugar que também expressa um modo, um jeito que se deixa tomar pelos desvios das narrativas, constituindo encontros e comunidades improváveis. Recortamos a noção de *errância* como elemento-chave dessa discussão, pois a consideramos como um método na operação da transmissão; um ingrediente que nos dá pistas na decifração daquilo que é da ordem do impossível. Tanto a errância quanto o *desvio*, que é outra noção importante para nós, colocam-se, aqui, tal qual Gonçalo M. Tavares reitera na sua própria forma de pensar a escrita. Para ele, escrever é brincar

com a linguagem, no sentido de valorizar o erro, a dúvida e os desequilíbrios inerentes à própria língua, inerentes ao que é humano. Sobre isso, há particularmente duas passagens que transcrevemos a seguir, que serão, junto ao projeto *O Bairro*, as nossas referências no percorrer deste ensaio, e a partir delas vamos tentar operar com as noções de errância e desvio, para então articular uma certa posição vacilante que diz sobre uma forma inventiva perante o mundo, na tentativa de pensar sobre a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível. Cito as duas passagens:

O mapa

Sempre senti a matemática como uma presença
Física; em relação a ela vejo-me
Como alguém que não consegue
Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado apertada
nas mangas.
Perdoem-me a imagem: como
Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja
E provocar com a nossa indiferença o desejo
Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um
Mundo onde entro para me sentir excluído;
Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação
Aos números e aos seus cálculos, é um sistema,
Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de errância, de caminhar

Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.

(TAVARES, 2005a, p. 161)

'''

“Método é desvio”, escreve Walter Benjamin, citado por MFM.

Método como aquilo que se faz depois de se ter tropeçado; ou: o movimento não planeado, espontâneo; para não cair depois de um desequilíbrio.

Se tocares [puseres as mãos] no vestígio, algo, afastado dali se sentirá tocado, interrompido no seu percurso, agarrado. Ou ao contrário? Se agarrares o vestígio, aquilo que lhe deu origem aumentará, algures, a sua velocidade?

O relevante, o pressentimento: interferir nos vestígios é interferir na coisa que lhes deu origem. Um escritor cuja curiosidade sai da folha que está em frente de si no momento em que escreve?

O olhar desviado desvia. Porque o escritor não é um leitor que depois de ler a frase pode desviar os olhos para um sítio inexistente e ficar por aí largos minutos ou mesmo horas, num devaneio imaterial.

Para o escritor, pelo contrário, os devaneios deverão ser concretos; de tal forma materializáveis que possam ser colocados em sacos de plástico. O escritor está a fazer o que ainda não foi feito. O leitor pode pousar o livro, a frase não foge; o escritor odeia o acto de pousar, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro. Não fazer é o maior pecado.

(TAVARES, 2009b, p. 75-76)

No texto *Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin faz um comentário nesse sentido, indicando que a atitude de se perder pelas ruas não é um simples fazer, mas requer certa instrução daquele que se perde. Diz ele: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1995, p. 73).

No poema “O mapa”, Gonçalves parece suspender as certezas, convidando o leitor a um não saber. A matemática surge ali para o autor como uma *presença física* que delimita e causa incômodo como *alguém que não consegue esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado apertada nas mangas*, e que, assim, contraria a escrita, que vem como um *não sei*, como uma possibilidade de *errar muito* e se aventurar sem mapas. A matemática expressa algo de um mundo cartesiano, racional e lógico que para o poeta é muito diferente da escrita, pois esta não tem uma meta; ela se deixa levar sem a certeza de um resultado. Contudo, Gonçalves não se furta a lembrar que nenhum dos sistemas se sobrepõe, são apenas maneiras distintas na qual “escrever não é mais inteligente que resolver uma equação” e que, em relação à matemática, a linguagem é ao mesmo tempo *milionária e pedinte*.

A possibilidade de *errar que existe na escrita (errar de errância, de caminhar mais ou menos sem meta)*, expressa no poema, faz referência à noção que surge no campo das artes com o dadaísmo e o movimento surrealista. Aragon, Breton, Picabia entre outros, inspirados na figura do *flâneur* de Baudelaire, nas poesias de Rimbaud e também em Freud e na psica-

nálise, criam um método pautado em “se perder” pelas metrópoles. Esse método errante de transitar pelas ruas nasce como tentativa de deixar de lado os condicionamentos urbanos e promover, pela desorientação, distintos encontros.

Para os dadaístas e os surrealistas, a aproximação da arte com a cidade, a caminhada como um ato estético e de intervenção urbana, tinha também o objetivo resgatar aquilo que havia de mais banal nas coisas, uma certa tentativa de materializar as condições de vida e as relações entre as pessoas pela via do corriqueiro. Dessa forma, as imagens de prostitutas, comerciantes, cabeleireiros, alfaiates etc. tornaram-se elementos de uma deambulação que impressionava a partir daquilo que é comum e cotidiano. A errância dos artistas pelas ruas da cidade manifestou-se como um jeito de evidenciar um modelo predominante de racionalidade higienista e segregador que surgia no período moderno por meio do planejamento e das modificações das cidades, além de destacar a vivência de um tempo mais lento, sem o imperativo industrial da época. Nessa altura, Aragon chega a afirmar que “em tudo aquilo que é baixo há algo de maravilhoso que me dispõem ao prazer” (ARAGON, 1996, p. 66), chamando atenção para as ruínas, na tentativa de deslocar os paradigmas aos quais o olhar já está habituado. Esse método de se perder pelas cidades foi tão intenso que deu origem ao *Manifesto surrealista* e também aos livros-relatos de errâncias, como *Nadja* (1928), de Breton, e *O camponês de Paris* (1926), de Aragon. Associado com o movimento da errância, a Internacional Situacionista traz para a discussão o conceito de “deriva”. Na década de 1950, um grupo de artistas, pensadores e ativistas que se posicionavam contra uma cultura espetacular lançou um *modo de comportamento experimental* que tinha como propósito viver o território urbano a partir da poesia, da quebra de paradigmas e da desorientação espacial. A palavra “deriva” inevitavelmente nos remete à imagem do naufrago, ou de um barco cambiante pelo mar,

apenas sendo conduzido pelas forças das correntes marítimas que produzem as ondas de ir e vir. Esse movimento é característico dos situacionistas, que buscavam não só transitar pela cidade de um modo errante, mas estabelecer a deriva como uma forma de vida poética, em que pudessem ser levados pelos seus próprios ritmos, contra a lógica capitalista que imprimia a rapidez e o utilitarismo. Assim, eles tinham a deambulação também como um jeito de criar em outro tempo, de inventar pela valorização do ócio e do espaço urbano uma arte que não estivesse colocada em um lugar sagrado.

Hélio Oiticica, artista brasileiro, tropicalista, convencionou a experiência de errar pela cidade como *delirium ambulatorium*, sendo a expressão mais radical a do Parangolé, afirmando-o como proposta de emancipação do corpo através do direto embate com o mundo. Na década de 1970 ele passa a promover a ruptura entre ateliê e rua, e entre artista e público, instaurando uma forma que se pretendia pública e coletiva. Oiticica promovia a errância como uma prática de microrresistências que visavam desestabilizar os padrões dominantes. Assim, sob sua ótica, a errância é vista como uma ação política que, na experiência livre, torna-se também um instrumento de encontro com o outro, que tenciona as esferas privadas no sentido de proporcionar, a partir do território da cidade, a alteridade.

Se com os artistas o ato de errar estava ligado a uma errância do movimento corporal pela cidade e de um pensamento mais despojado no desenvolvimento de práticas poéticas e políticas no território urbano, em Gonçalo, expandimos a prática da errância também para a escrita, para a ficção. Nessa imbricação entre corpo e palavra em que a disponibilidade ao acaso tem no desconhecido sua possibilidade e potência, o texto se torna espaço para a experimentação. No ensaio “Errância, o insacrificável”, Silvana Rodrigues Lopes vai pensar o termo como um movimento de existir que não se deixa fixar por leis, regras, lógicas ou modelos,

de maneira que mantém os textos e as ideias intrinsecamente atentas, em alerta. Para a autora, é uma existência que participa do fazer sentido no mundo estando em um constante renascer ou sempre em um devir-outro, de modo que a errância inscreve-se no dirigir-se aos outros sem qualquer propósito, mas não sem um ponto de partida, em que o interesse está na abertura do humano ao infinito. Silvana Rodrigues Lopes pontua que a verdade e a errância não são indiscerníveis, pois não é “possível aceitar que haja algo como uma verdade que surja depois de uma longa ascese ou por uma iluminação súbita” (LOPES, 2015, p. 204). Para a ensaísta portuguesa, “a verdade de um acontecimento, o ter acontecido aquilo, está na errância da sua reverberação, naquilo que desajusta as situações, impedindo a simetria entre nascimento e morte” (LOPES, 2015, p. 204), e por mais que a razão, o totalitarismo ou as ideias de homem civilizado pretendam sacrificar o movimento de errância, “a errância é insacrificável” (LOPES, 2015 p. 203). Sendo assim, a errância torna-se um método que não é fixo, que não tem um ponto imutável, mas que é constante deslocamento. Uma forma que não podemos sacrificar.

O método errante não é sem

Em outra esfera, Estamira, personagem do documentário de Marcos Prado (2006), revela à câmera: “Só erra quem quer!” Ela chamando a atenção para o erro não como circunstância da vida, mas como um lugar criador de vida.

compromisso. Ao falar sobre sua escolha pela escrita, Gonçalo afirma: “optei instintivamente pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa”. Silvina Rodrigues Lopes afirma que “quem erra, deslocando-se na incerteza, tem como princípio responder pelo que faz” (LOPES, 2015, p. 204), uma vez que a errância não está associada a uma liberdade sem responsabilidade ou um fazer sem implicação, mas diz respeito a um desejo movente que aposta no risco, assumindo suas consequências. Ao corresponder a prática da errância com o processo de fazer dos artistas, Lopes (2015) reconhece que aquele que faz uma obra de arte, por exemplo, não domina aquilo a que responde, mas que “ a responsabilidade está também nisso, no responder pelo e ao que se ignora” (LOPES, 2015, p. 204). Aquele que “se expõe no espaço público como artista, está desde logo a prometer responder pela irredutibilidade da linguagem à codificação, sem a qual não há pensamento, e da qual ninguém se isenta” (LOPES, 2015, p. 204). Silvina Rodrigues Lopes reconhece ainda que a promessa que visa responder pela irredutibilidade da linguagem à codificação evidencia “o parentesco entre errância e exceção, distinguindo-a também da simples extravagância, a qual surge do exercício de um poder atuante por manipulação retórica e estética” (LOPES, 2015, p. 204), de modo que a errância é um ato político que “não separa a verdade do erro, a regra da exceção” sem antes “haver o direito a dizer tudo e a exigência de responder pela errância do dizer” (LOPES, 2015, p. 205).

Entendemos a errância como uma atitude que deambula pelo caminho do incerto, por algo que pode acontecer livre das certezas e que, por ter essa disponibilidade ao acaso, provoca, ao mesmo tempo, a construção de um espaço ficcional que permite a abertura para a criação. A errância na sua tradição de deriva poética e política nos ajuda a pensar o impossível na transmissão na medida em que podemos entendê-la como um movimento que privilegia a nossa condição de nem tudo saber e de sustentar um

lugar para que o mundo se mostre sem necessariamente fixarmos sentido ou seguirmos um paradigma dado *a priori*. A errância é uma maneira de existência responsável e comprometida que atravessa a linguagem supondo a diferença e a disponibilidade como seu lugar de extensão.

Partimos, agora, para o outro fragmento de Gonçalo M. Tavares, em que ele não só reafirma a errância como também a estende a partir de um elemento bastante importante para refletirmos acerca do *saber-fazer-com* o impossível na transmissão: o método como desvio. Ou “Método como aquilo que se faz depois de se ter tropeçado; ou: o movimento não planejado, espontâneo; para não cair depois de um desequilíbrio”. Esse fragmento faz parte do terceiro livro da série *Enciclopédia*, intitulado *Breves notas sobre as ligações*, dedicado às autoras Maria Gabriela Llansol, Maria Filomena Molder e María Zambrano. Nessa breve nota, Gonçalo nos traz a peculiar imagem do instante em que, depois de um tropeço, o corpo oscila e, sem calcular, busca novamente seu equilíbrio. Ele chama atenção para um espaço intervalar muito rápido, mas que é capaz de mudar toda a trajetória feita até então. Por exemplo: imagine-se caminhando pela rua, nem tão depressa e nem tão devagar, indo em direção ao encontro de alguém. Sua cabeça enuviada por pensamentos está distraída planejando as atividades que ainda precisam ser feitas, quando, inesperadamente, você tropeça. Com o desequilíbrio do corpo, a sensação é que a mente se apaga. Já não tem mais pensamentos, você se esquece do que precisava fazer e a partir de então começa a prestar mais atenção no caminho. Este ponto em que há um desvio de atitude nos parece ser interessante, uma vez que o tropeço chega sem avisar e em um efêmero momento de distração nos retira da nossa posição. O tropeço opera como um corte que desloca o movimento esperado, introduzindo uma outra coisa.

Essa imagem trazida pelo escritor português lembra ime-

diatamente a concepção de *transposição*, trabalhada por Freud no texto *O inconsciente*. Em vários momentos, essa noção aparece equivalente a “tradução”, “mudança”, “permuta”, “desvio”, “transformação” ou “deslocamento”, fazendo referência à possibilidade de conhecermos o material inconsciente: “Só é possível [conhecer o inconsciente] quando ele sofre uma *transposição* ou uma *tradução* para o consciente” (FREUD, 2006, p. 19). Ou seja, ele alude à passagem de um material psíquico para uma nova posição, um deslizamento que pode aparecer como ato falho, chistes, sonhos etc. Esse deslocamento entre as fronteiras dos sistemas psíquicos produz sempre um novo sentido, e se pensarmos essa transposição na dimensão do corte, ou do tropeço, temos instaurado um espaço aberto que, ao desestabilizar, ganha uma nova direção. Lacan, em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, resgata essa ideia para contornar a elaboração de letra e diz:

[...] a *Entstellung*, traduzida por transposição, onde Freud mostra a precondição geral da função do sonho, é o que designamos anteriormente, com Saussure, como o deslizamento do significado sob o significante, sempre em ação (inconsciente, note-se) no discurso. (LACAN, 1957/1998b, p. 514)

Lacan aproxima a transposição ao termo “deslocamento” ou “deslizamento”, que seria um certo correr da letra por outra topologia, uma mudança de destino, que permite outro trilhamento. Poderíamos dizer, então, que a transposição é uma espécie de movimento que instaura um instante, que faz corte no correr sucessivo e que abre para outra temporalidade: uma não continuidade e a descontinuidade de um espaço. Mesmo sabendo que não há equivalência entre os termos “transposição”, “tradução”, “deslizamento” e “deslocamento”, ao aproximá-los, tentamos pensar em

um acontecimento inesperado que provoca a mudança de direção, que produz um desvio, uma trans-posição.

No fragmento de Gonçalo M. Tavares, vemos logo de saída a expressão retirada de Walter Benjamin que fora anotada por Maria Filomena Molder: “Método como desvio”. Essa frase pode ser encontrada no primeiro capítulo da obra *Origem do drama barroco alemão*, que é resultado da tese de livre-docência de Benjamin. Ao articular a concepção de “tratado”, ele afirma que “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50) em que se renuncia à intenção para dar lugar a um movimento contínuo, no qual o pensamento, incansável, começa sempre de novo e volta sempre, minunciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável, desviante, é a mais autêntica forma de ser da contemplação, pois “ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Benjamin estava interessado em articular uma ideia filosófica não linear que proporcionasse um pensamento em mosaico, onde cada parte independente e fragmentada em si também fosse capaz de formar um conhecimento unificado. Quanto a isso, Gagnebin (1994) vai dizer que, em Benjamin, o método significa a renúncia a uma discursividade linear, ao mesmo tempo em que é minucioso e hesitante, voltando sempre ao seu objeto, mas por diferentes caminhos e desvios. Em um texto chamado “Método desviante”, Gagnebin propõe “algumas teses impertinentes sobre o que não fazer em um curso de filosofia”, nas quais ela se vale de sua experiência como professora, para falar de alguns aspectos relevantes no ensino em sala de aula. É interessante notar que o primeiro ponto que a autora sugere vai na nossa direção: ela convida a pensar em uma postura a partir do desvio e do erro. Diz ela: “não devemos temer os desvios, não temer a errância”. Ao

enunciar isso, Gagnebin enfatiza que em matéria de sala de aula nem sempre é preciso seguir um cronograma ou se preocupar em cumprir um determinado prazo, mas que antes é preciso respeitar também o que surge no momento, considerando o imprevisto próprio do convívio com os alunos. A autora ainda vai propor outras “regras desviantes”, até concluir que podemos, sim, exercer dentro de uma sala de aula

[...] pequenas táticas de solapamento, exercícios de invenção séria e alegre, exercícios de paciência, de lentidão, de gratuidade, de atenção, de angústia assumida, de dúvida, enfim, exercícios de solidariedade e de resistência.
(GAGNEBIN, 2006, n. p.)

Dito isso, voltemos um pouco mais no fragmento de Gonçalo, chamando atenção agora para o seu final, em que ele compara as posições de leitor e de escritor, situando o ato do escritor: “o escritor odeia o acto de pousar, porque pousar é não fazer, e não fazer o que ainda não foi feito é um erro. Não fazer é o maior pecado” (TAVARES, 2009b, p. 76). O erro, situado aqui ao lado do pecado, é diferente da nossa compreensão, daquele situado ao lado de errância. Porém, o que interessa destacar desse trecho é o modo como Gonçalo expõe a palavra “ato”, localizando ao lado de um fazer tanto do escritor quanto do leitor. Para Gonçalo M. Tavares, o leitor tem a possibilidade de se perder no texto em uma espécie de desatenção desviante do olhar, podendo divagar por longas horas. Já o escritor, por sua vez, sai da folha com a curiosidade concreta, em que os devaneios são “de tal forma materializáveis que possam ser colocados em sacos de plástico”. São jeitos distintos de se perder-tropear, pelas palavras em que o desvio pode originar um ato.

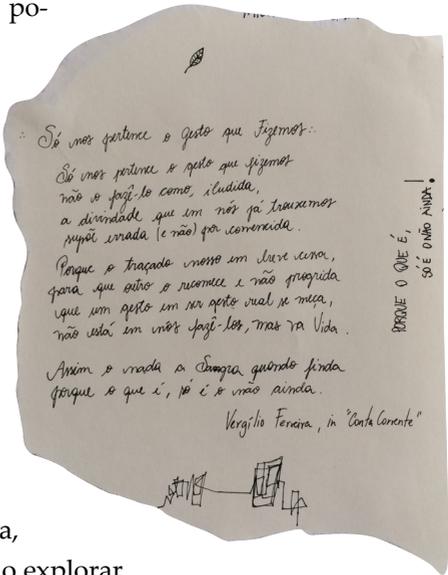
No seminário *O ato psicanalítico*, Lacan opera com três modalidades do ato: o ato analítico, o ato poético, o ato sexual. Todo

ato inaugura uma ruptura e inscreve uma transformação. Ele acontece intencionalmente sem que o sujeito tenha um plano prévio sobre seus efeitos. Consideramos o ato do escritor como o ato poético, esse que é capaz de instaurar uma abertura na linguagem que ultrapassa o sujeito que a concebe. No ato poético, o saber está em constante fracasso, pois não se sabe exatamente os caminhos, uma vez que a aposta está em fazer e sustentar os riscos dessa escolha, de modo que sua verdade é justamente aquela do acontecimento que se inaugura no momento do ato. Ou seja, do ato nada sabemos até ele acontecer, apenas temos o corpo, como um veículo deslocado de saber, que, no caso do escritor, é atravessado pelo impulso de trazer a palavra para a superfície da folha. Lacan aponta, assim, para o fato de que o ato é inaugural. Ele vem como um corte, pois suspende o ritmo da cadeia significante, abrindo um espaço no contínuo de um movimento.

Ato é diferente de fazer. No filme *Rendez vous chez Lacan*, de Gérard Miller, uma analisanda de Lacan dá o testemunho de um pequeno gesto feito por ele, que ilustra o ato enquanto um fazer que quebra com uma continuidade. Suzanne Hommel vai se analisar com Lacan, procurando se livrar dos sofrimentos e angústias que o período de guerra lhe causou. Ela relata que um dia chegou à sessão e contou para Lacan um sonho que tivera. Conta que todo dia ela acorda às 5h da manhã, pois “era às 5h que a Gestapo vinha procurar os judeus em suas casas”. Diz que Lacan “se levantou como uma flecha de sua poltrona”, foi em direção a ela e “fez um carinho muito doce no rosto”, ao passo que ela entendeu seu gesto como “geste à peau”. Lacan transformou o “Gestapo” em “geste à peau”, um gesto carinhoso. Na língua francesa, a palavra “Gestapo” tem praticamente a mesma sonoridade da expressão “geste à peau”, de modo que o ato feito por Lacan corta com a palavra de dor de Suzanne Hommel, na medida em que o movimento do seu corpo em direção a ela retira a carga do significante “Gestapo” e

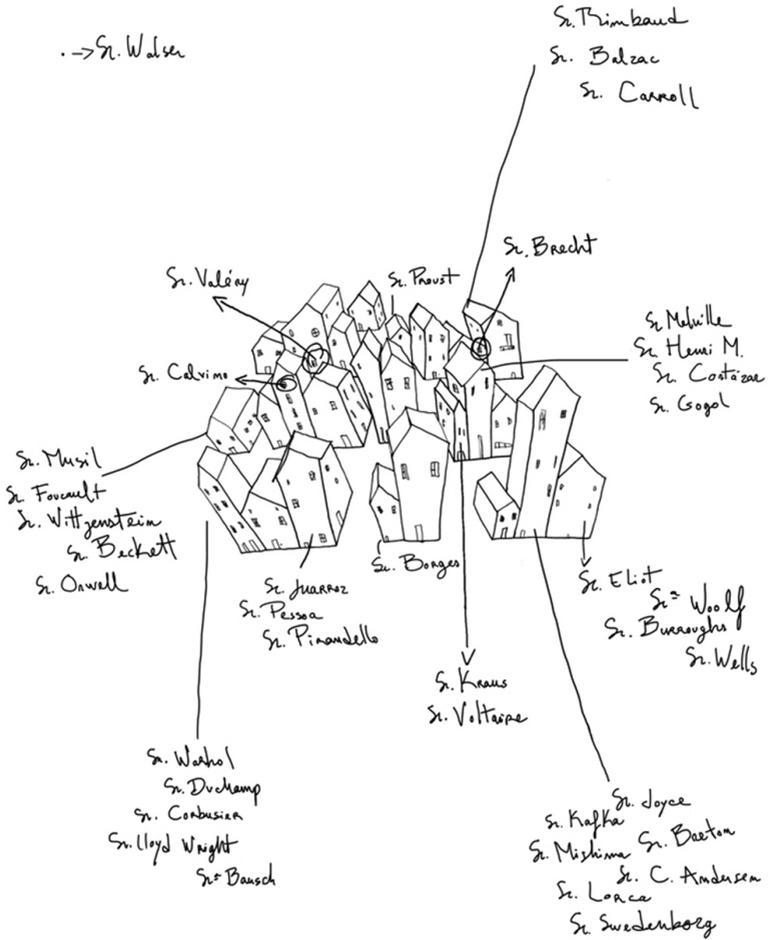
desloca para outra significação, rompendo com uma cadeia específica de associações. O movimento do corpo em direção à sua analisanda, como uma “flecha”, revela o ato de Lacan atravessado por algo que ultrapassa o saber ou um determinado querer. A leitura feita no *a posteriori* por Suzanne é que conferiu a atitude de Lacan o estatuto de ato. “O ato está na leitura do ato, isso quer dizer que essa leitura é simplesmente superposta, e que é do ato reduzido *nachträglich* (*a posteriori*) que ela toma seu valor?” (LACAN, 19--., p. 28). Como ato analítico, o gesto de Lacan nos aproxima do ato poético, uma vez que transforma os sentidos, mexe na linguagem e abre uma brecha para outras potências.

Nesse sentido, ato e errância são apostas naquilo que não se sabe, nos desvios e deslocamentos de um gesto que promove outra significação. Até o momento, passeamos entre as noções de errância, desvio e ato como uma maneira de percorrer as linhas que atravessam o *saber-fazer-com* o impossível na transmissão. Partimos, agora, para o projeto *O Bairro*, tentando explorar ainda mais essas questões, sobretudo no que tange à forma, no sentido de ampliar as diversas possibilidades de transmissão oferecidas pela ficção.



”

O Bairro



Senhores (o tropeço, o desvio)

O primeiro livro do projeto *O Bairro é O senhor Valéry e a lógica*, que foi lançado em 2002. Depois dele, vieram outros nove títulos: *O senhor Henri e a enciclopédia* (2003); *O senhor Brecht* (2004); *O senhor Juarroz* (2004); *O senhor Kraus* (2005); *O senhor Calvino* (2005); *O senhor Walser* (2006); *O senhor Breton e a entrevista* (2008); *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009); e *O senhor Eliot e as conferências* (2010). Eles formam uma constelação de ilustres senhores que habitam o mesmo espaço e circulam com lógicas e hábitos completamente distintos. Sobre esse projeto, Enrique Vila-Matas chega a comentar que “Gonçalo M. Tavares criou um Bairro portátil, um maravilhoso Chiado literário [...] o seu Bairro é de uma originalidade impressionante”. Já Alberto Manguel afirma que cada um dos livros é “um caleidoscópio que manipula a realidade para melhor a observar”; Bernardo Carvalho escreve que a série compõe “universos lúdicos, engenhosos e humorados”.¹

A ilustração que acompanha



cada livro da série é feita por Rachel Caiano, que nos mostra um pequeno bairro formado por agrupamentos de casas que arquitetam a vida desses curiosos personagens. As histórias narradas foram pensadas separadamente, e os senhores são caricaturas divertidas que compõe realidades inventadas. O projeto ainda prevê muitos outros moradores, ao que Gonçalo comenta em entrevista² que o “aparecimento de cada um dos senhores no bairro não tem um programa prévio. Embora imaginário, é um bairro, portanto há pessoas que se podem mudar subitamente para lá, e há outras que podem sair”. Gonçalo aponta para o movimento que é característico de sua literatura: um movimento que não traz certezas e que conta sempre com a possibilidade de invenção.

Alguns dos exemplares também são recheados com diversas ilustrações que, para Gonçalo, operam igualmente como uma escrita, sem fazer separação entre palavra e desenho. Certa vez ele afirmou:

Me agrada muito essa ideia de o desenho ser uma outra forma de escrever. Uma coisa que me choca um pouco foi o desenho ter entrado numa espécie de subterrâneo, como algo que não existe no pensamento, como se este só pudesse ser expresso pela linguagem. O desenho afastou-se do raciocínio. N’O Bairro há muito isso, e especialmente em *O Senhor Swedenborg*. Quando estou a escrever à mão, há coisas que penso através do desenho e só consigo expressar através do desenho. Os desenhos nesse livro são claramente para serem lidos e não para serem vistos. (TAVARES, 2011a, n. p.)

¹ Essas referências foram tiradas do blog oficial do escritor Gonçalo M. Tavares e podem ser acessadas em: <<http://goncalomtavares.blogspot.com.br/>>.

² Disponível em: <<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8#ixz-z1aigHdk3U>>.

No meu projeto de qualificação, *O Bairro* do Gonçalo M. Tavares apareceu de maneira muito tímida: como uma representação de pensamento. Na época eu tinha a ideia de trazer a imagem d'*O Bairro* como ilustração, como um mapa das minhas companhias teóricas, uma espécie de desenho mental. Hoje, depois de percorrer atentamente a leitura dos livros, o projeto aparece na dissertação como um corpo movente, pois os textos me mostraram que uma forma aparentemente imóvel também pode ser inconstante, que as palavras grudadas na superfície da folha podem transitar por diversos caminhos e abrir espaços para a criação.

Essa forma híbrida, que mistura diferentes tipos de acessar a escrita, transita sem um gênero literário específico, fazendo do texto um lugar de experimentação. O que nos interessa pensar em Gonçalo é sua forma na dimensão da transmissão e o modo como ele articula a escrita, que, sempre muito inventiva e bem-humorada, tira o leitor do seu lugar comum. O primeiro encontro que tive com um dos seus livros, foi em uma tarde aparentemente normal: estava um pouco perdida, olhando alguns livros na estante, procurando uma nova leitura que não fosse tão longa e que não me tomasse muito tempo. Encontrei o senhor Swedenborg e as investigações geométricas. Logo de cara prendeu minha atenção. Meus olhos se fixaram na seguinte página:

Sobre o ofício de um escritor

1. A escrita não tem um percurso uniforme



2. Escrever uma linha no espaço...



3. ...não é escrever

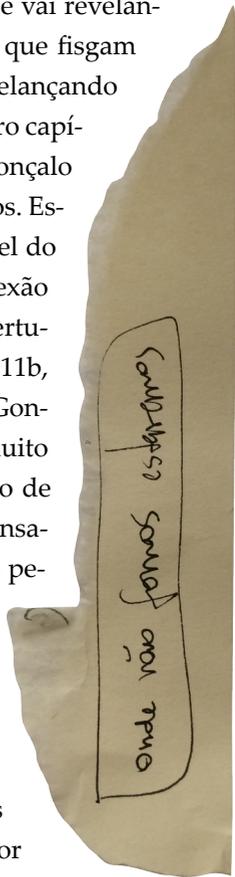


4. O ponto é o início de um livro: surge antes da primeira letra da primeira frase



(TAVARES, 2011b, p. 13)

O tema da escrita sempre retorna em Gonçalo M. Tavares, fazendo pensar por outro ângulo a mesma questão. No caso específico desse fragmento, a ilustração tem um importante papel: ela precisa ser lida como palavra. Esse jeito quase infantil de desenhar as investigações geométricas do senhor Swedenborg à primeira vista pode parecer superficial e inocente, porém logo vamos percebendo que há um pensamento filosófico que vai revelando sua complexidade aos poucos. São ideias que fisgam o leitor, tratando do que é mais humano e relançando sempre um pensamento que se pensa. Em outro capítulo do senhor Swedenborg, por exemplo, Gonçalo estampa o desejo a partir de catorze fragmentos. Esses fragmentos tratam da relação inapreensível do desejo, chegando ao ponto de trazer uma reflexão sobre a vida em que “a vida é: continua abertura e fechamento dos desejos” (TAVARES, 2011b, p. 20). De forma simples, pontual e certa, Gonçalo modula uma concepção de literatura muito particular, na qual é tomada como um espaço de reflexão, de lucidez e de movimento. Seu pensamento ensaístico não direciona nossa posição perante um acontecimento, pois é uma escrita que não lida com definições, pelo contrário, busca sempre colocar uma questão. É como se Gonçalo nos convidasse constantemente para a reflexão ética diante de nossas escolhas. Em *O senhor Breton e a entrevista*, temos o poeta do surrealismo, André Breton, escritor do romance *Nadja*, que é uma narrativa errante por excelência, como protagonista. Na história, ele responde a todo instante suas próprias perguntas em frente ao espelho, indagando, teorizando e formulando diferentes hipóteses.



Ao se questionar, o senhor Breton também questiona a todos nós e o modelo como construímos nossas realidades e nossas vidas. Por ser repleta de perguntas, a narrativa proposta no livro é especialmente a que está em constante deslocamento, não se deixando capturar por uma verdade ou uma racionalidade. É por meio da transformação que a escrita de Gonçalo vai se construindo. É pura metamorfose que desliza por uma textualidade desviante, movendo-se de uma forma a outra, permitindo, assim, acesso ao novo. Na companhia de Georges Bataille, poderíamos dizer que a forma criada por Gonçalo M. Tavares é *informe*, ou uma forma que está sempre em formação. Didi-Huberman (2015), ao tratar do tema do informe em Bataille, vai dizer que o informe não é “o sem forma” ou uma não forma, mas uma transgressão da forma, tendo por objetivo não uma anulação completa das formas, mas a dissolução de estruturas cristalizadas, de modo a proporcionar a irrupção do novo.

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes, engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade e, ação nas formas e nas relações entre formas – uma crueldade nas semelhanças. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29)

A análise de Didi-Huberman parte da revista *Documents*, editada por Georges Bataille no início dos anos 1930. Nessa revista, junto com Michel Leiris e Carls Einstein, Bataille lançava um verbete chamado “informe”: um dicionário que ao invés de dar os sentidos das palavras, trazia suas obrigações. Assim, o informe

Certa vez, Saramago dedicou uma publicação, em seu “caderno virtual”, à obra de Gonçalo, falando justamente de sua imaginação e versatilidade: “A nova geração de romancistas portugueses, refiro-me aos que estão agora entre os 30 e os 40 anos de idade, tem em Gonçalo M. Tavares um dos seus expoentes mais qualificados e originais. Autor de uma obra surpreendentemente extensa, fruto, em grande parte, de um longo e minucioso trabalho fora das vistas do mundo, o autor de *O Sr. Valéry*, um pequeno livro que esteve durante muitos meses na minha mesa de cabeceira, irrompeu na cena literária portuguesa armado de uma imaginação totalmente incomum e rompendo todos os laços com os dados do imaginário corrente, além de ser dono de uma linguagem muito própria, em que a ousadia vai de braço dado com a vernaculidade, de tal maneira que não será exagero dizer, sem qualquer desprimor para os excelentes romancistas jovens de cujo talento desfrutamos actualmente, que na produção novelesca nacional há um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares. Creio que é o melhor elogio que posso fazer-lhe. Vaticinei-lhe o prémio Nobel para daqui a trinta anos, ou mesmo antes, e penso que vou acertar. Só lamento não poder dar-lhe um abraço de felicitações quando isso suceder.” (SARAMAGO, 2009, n. p.).

não seria somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serviria para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa possuísse sua singular forma. Nesse sentido, é interessante notar que Gonçalo M. Tavares também cria seu dicionário na *Notícias Magazine*. Em uma seção nomeada *Dicionário Ilustrado*, o escritor dá vida a pequenos verbetes sobre algumas palavras. Mais do que determinada explicação sobre um termo, Gonçalo inventa narrativas povoadas por observações bastante perpecazes e desenha certas ilustrações que constroem paisagens sobre distintos pontos de vista. A palavra “erro”, por exemplo, é um dos termos abordado por ele, que, não por acaso, escolhemos como cena de abertura para este ensaio. No dicionário, Gonçalo também vai trabalhar com palavras como “mapa”, “corte”, “margens”, “verdade”, “linguagem” etc., elaborando um vocabulário repleto de horizontes filosóficos e imaginativos que deslizam por diferentes sentidos.

Esse modo singular de transitar pela linguagem e pela literatura mostra um escritor versátil, que oferece em cada livro diversas possibilidades de se mover não só pelo texto, mas também pela vida. Suas obras vão na direção de ampliar as fronteiras através da imaginação, sem re-

duzir o pensamento ou delimitá-lo. É nesse sentido que sua escrita, ao supor outras maneiras de explorar a linguagem e a própria literatura, constrói formas distintas, informes. Ainda para Didi-Huberman, o informe seria uma maneira de pensar as formas sem que essas se fechem a um absoluto acabado, sem possibilidade de transformação. Diz ele:

[...] o informe não poderia, portanto, se apresentar como resultado absolutamente realizado: o informe, já vimos, procede de movimentos – horrores ou desejos –, e não de estases obtidas. Ele não é, jamais será, absoluto[...] Tende sempre para um impossível, não realiza de fato senão a própria impossibilidade de um resultado definitivo. É por isso que ele é apenas uma “colocação em movimento” – mas essa é sua positividade por excelência, seu alto valor de afirmação –, e não o “fim” desse movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 199)

Em Bataille, essa questão está diretamente relacionada com a transgressão das formas, de modo a proporcionar a irrupção do novo. Transgredir as formas não quer dizer desligar-se das formas nem permanecer estranho ao seu terreno, mas inventar um movimento em que as formas possam sofrer diversas interferências. As formas, em Gonçalves, agem transgredindo os próprios códigos que organizam a literatura – gêneros, escolas, estilos, modelos –, de maneira que o que temos é uma escrita que se faz em deslocamento: é a literatura a se fazer literatura.

No livro *Biblioteca*, que antecede a escrita do projeto *O Bairro*, há uma série de verbetes com nomes de artistas, escritores e pensadores organizados em ordem alfabética. É quase a composição de um dicionário de grandes nomes da história do pensa-

mento, porém com a especificidade de não trazer o conceito de uma determinada palavra ou um autor, antes brinca com a memória e constrói uma rede de metáforas que subverte os sentidos. No verbete “Picabia”, por exemplo, Gonçalo escreve a partir do artista dadaísta que esteve com Picasso entre 1909 e 1911, em Paris, pensando junto ao cubismo as diferentes formas: “Porque as teorias são como a carne: podem resistir anos em congeladores sofisticados, mas há sempre um limite para o mundo ser comestível” (TAVARES, 2009a, p. 127). Ou seja, Gonçalo, ainda antes d’*O Bairro*, já aponta para uma não permanência das formas, para uma hibridização que se move entre os espaços. Ao dizer sobre um limite, Gonçalo mostra um não limite, ou uma transgressão de zonas circunscritas que oscilam as fronteiras.

Em outro verbete, ainda no livro *Biblioteca*, Gonçalo apresenta o filósofo grego Anaximandro de Mileto para dizer que “o fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. A totalidade é um lugar grande, onde o espanto não entra porque já está lá, soterrado por mais assuntos que uma administração aborrecida” (TAVARES, 2009a, p. 12), e continua falando que “a totalidade é burocrática e monótona, e só o corte provoca a alegria entre o lugar da ferida e o lugar onde algo novo recomeça” (TAVARES, 2009a, p. 12). Essas passagens são importantes para pensar a linguagem como ato, abertura, zona de contato e alteração, em que as formas imprecisas deslizam por diferentes posições. É nesse sentido que entendemos a errância como um método do *saber-fazer-com* o impossível na transmissão, em que a deambulação dá espaços para desvios que inauguram diferentes formas.

A Carroça está próxima da literatura de Gonçalo, pois mesmo sendo maneiras distintas de estar no mundo, são semelhantes no que se refere a um método. A Carroça, que fica parada no parque, disponível aos passantes, promove um deslocamento nos sujeitos, os quais, em um primeiro momento, não entendem

muito bem sua função. É uma presença que, com calma, espera. Parada no parque, faz um convite às narrativas. Qualquer pessoa que passa por perto da Carroça é bem-vinda. A suspensão de um tempo colocada ali faz com que, pela via da linguagem e do encontro, as pessoas possam trocar histórias e construir comunidades improváveis. Cada sujeito que entra em contato com a Carroça coloca algo particular, e nessa troca criam vizinhanças impossíveis. A Carroça, assim, comparece como inspiração metodológica, junto com a literatura de Gonçalo, já que constrói uma constelação que organiza relações comuns através do desvio. O trabalho com a linguagem, com os sujeitos, com a rua, com a disponibilidade e com a possibilidade de se deixar tomar pela errância das narrativas, difundem algo que pode também ser muito interessante para o trabalho com pesquisa, visto que revela para o pesquisador a ideia de uma espera ativa, de um deixar-se levar pelos acontecimentos e pelas palavras. A Carroça indica que a errância, enquanto método, pode construir comunidades distintas, vizinhanças impossíveis que organizam relações comuns. Evidencia um método que para o pesquisador se equipara à liberdade de transitar por textos e autores distintos, aproximando diferentes campos, podendo formar possibilidades compartilhadas.

Interessamo-nos pela escrita de Gonçalo e sua criação porque o escritor coloca em cena um ato, que é gesto fundamental na relação com o *saber-fazer-com* o impossível na transmissão. Seu estilo de pensar a ficção procura também trazer o humano na sua dimensão ética, na qual o leitor é sempre confrontado com situações em que é preciso supor sua implicação em face dos acontecimentos. Em *O senhor Valéry e a lógica*, temos um personagem que só consegue formular suas escolhas a partir de uma lógica própria e bastante linear. Senhor Valéry é um senhor pequenino que dá muitos saltos e concebe tudo à sua volta como tendo duas possibilidades: ou isto ou aquilo. Em um dos textos do livro, intitulado

“Os dois lados”, lemos a seguinte situação:

O senhor Valéry era perfeccionista.

Só tocava nas coisas que estavam à sua esquerda com a mão esquerda, e nas coisas que estavam à sua direita com a mão direita.

Ele dizia:

– O Mundo tem 2 lados: o direito e o esquerdo, tal como o corpo; e o erro surge quando alguém toca o lado direito do Mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa.

Seguindo escrupulosamente esta teoria, o senhor Valéry explicava:

– Eu dividi a minha casa em dois, com uma linha.

E desenhava



– Defini um lado direito e um lado esquerdo.



– Assim, para os objetos do lado direito reservo a minha mão direita, e vice-versa.

Nesse momento, perante uma dúvida colocada por um amigo, o senhor Valéry explicou:

– Aos objetos muito pesados coloco-os exatamente com o seu centro na linha.

E desenhou



– Assim – explicava o senhor Valéry – posso carregá-los utilizando a mão esquerda e a mão direita, desde que tenha o cuidado de os transportar com o seu centro exatamente sobre a linha divisória.

– Para os objetos leves – continuou

o senhor Valéry – não necessito de tantas preocupações: mudo-lhes a posição apenas com uma das mãos. A mão certa, claro.

– Mas como manter esse rigor em todas as situações? – perguntou-lhe o mesmo amigo: – Quando o senhor Valéry está de costas, por exemplo, como sabe qual a parte direita e esquerda da casa?

O senhor Valéry mostrou-se quase ofendido com a questão, pois não gostava de ser posto em causa, e respondeu, bruscamente:

– Eu nunca viro as costas às coisas. (Isto era o que o senhor Valéry dizia, mas na verdade, para nunca se enganar, havia pintado todo o lado direito da casa, incluindo os seus objetos, de vermelho, e todo o lado esquerdo de azul. Assim se percebia melhor a verdadeira razão de o senhor Valéry ter pintado a sua mão direita de vermelho e a esquerda de azul. Não tinha sido um ato estético, como ele dizia. Era bem mais do que isso.)

(TAVARES, 2011c, p. 17-20)

A lógica de cada personagem e a maneira como resolvem os problemas do cotidiano convidam o leitor a questionar seu próprio jeito de lidar com as suas decisões diárias. Gonçalo nos apresenta um quadro de questões simples, mas que figuram uma maneira filosófica de refletir sobre a existência. Por meio de uma linguagem acessível e quase infantil, ele transpõe para a ficção uma forma-informe de transmitir um pensamento sobre a ética. O projeto *O Bairro* é justamente uma obra que trata dessas questões ao mesmo tempo em que não se deixa apreender, e por isso nossa intenção não é de fazer uma análise que possa carregar uma verdade ou mesmo uma interpretação desses textos. Antes, é partir deles para colher elementos que possam oferecer pistas sobre um *saber-fazer-com* o impossível na transmissão.

Em o *Senhor Eliot e as conferências*, Gonçalo M. Tavares mostra um apanhado de sete conferências sobre poesia. Mais especificamente, sobre versos retirado de poemas de alguns poetas como: Cecília Meireles, René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W. H. Auden, Joseph Brodsky e Paul Celan. É um livro bastante inusitado, com um tom bem-humorado sobre certos modelos acadêmicos, em que Gonçalo tenciona os limites da

Em outro texto de *O senhor Valéry e a lógica*, chamado “O problema dos negócios”, podemos ler outra instigante forma de pensar do Senhor Valéry:

“O senhor Valéry tinha como profissão, em dias alternados, vender e comprar.

– Vendo o que comprei no dia anterior – explicava o senhor Valéry – e no dia seguinte compro algo com o dinheiro que fiz da venda do dia anterior. E assim se vai sobrevivendo – concluía.

E o senhor Valéry explicava:

– Existe a parte de cima e a parte de baixo e uma alimenta a outra.

E como gostava muito de desenhar, o senhor Valéry desenhava



– E é porque uma parte alimenta a outra que circunferência rola – acrescentou ainda o senhor Valéry enquanto fazia um segundo desenho



E o senhor Valéry
fez ainda um terceiro
desenho



– Enquanto
um dia se seguir ao
outro, tudo bem. O
problema deste negócio
– sussurrava o senhor
Valéry, como que a
querer que ninguém o
escutasse – o problema
é se eu morro. Esse é o
problema.”

(TAVARES, 2011c, p.
43-45)

ciência, da criação, do conhecimento e de princípios e regras a que estamos submetidos. Talvez esse seja o exemplar d’*O Bairro* em que os senhores mais se encontram: o senhor Swedenborg faz suas investigações geométricas enquanto escuta o senhor Eliot; o senhor Breton acompanha o senhor Borges pelo auditório, e vez ou outra temos a presença ilustre do senhor Balzac. O senhor Warhol já chegou a entrar e espreitar a sala, porém nunca ficou para assistir. As conferências sempre começam com certo atraso, pelo qual o senhor Manganelli se desculpa por não haver tanta gente no evento, ao passo que o senhor Eliot sorri e sobe ao estrado. Chamamos atenção para a sexta conferência, em que temos o verso de Joseph Brodsky como centro de análise a partir da frase: “uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela Inundação”. O senhor Eliot começa a conferência dizendo que o verso “põe em causa os normais instrumentos de medidas” (TAVARES, 2012a, p. 63) e, ao dissecar todas as possibilidades de interpretação do fragmento do poema, o senhor Eliot chega à conclusão de que

Brodsky diz nesse verso, nos parece, que a criação artística é um processo iniciado por uma estrutura, por uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas, mas que tal é apenas a primeira etapa da construção de uma obra de arte. A etapa mais importante vem a seguir, a etapa que aperfeiçoa, que dá o último toque, esse toque que desloca ligeiramente a ordem e faz nascer algo completamente novo; esse último toque é dado pelo aleatório, pelo convulsivo, pela força que o próprio sujeito não controla nem prevê, mas que rapidamente se assume como a potência que comanda esse momento. Inunda a perfeição e terás uma obra de arte. (TAVARES, 2012a, p. 68)

A ideia de que o aperfeiçoamento da criação ou da origem de uma determinada forma está submetida a um toque que é dado pelo aleatório e convulsivo revela novamente um método tropeçante: a irrupção que “inunda a perfeição”. O que é a inundação senão algo que ocorre sem estar previsto? Um transbordamento que alaga além das bordas? Essa marca fluida sem controle que possui uma força da qual o sujeito não domina e nem vê é uma das características do texto de Gonçalo, que deixa um rastro de espaços por onde passa, provocando uma trans-posição. Nesse sentido, tratamos a forma em Gonçalo como disponível aos acontecimentos e capaz de transmitir lugares de abertura e zonas de mobilidade que permitem explorar o texto nos entre-

No Seminário 7, *A ética da psicanálise*, Lacan tematiza o lugar da obra de arte e a sua relação com a sublimação. É interessante que Lacan venha pensar a criação na arte justamente quando está falando sobre ética. Para Lacan, a arte seria uma das formas (mas não só) de lidar com o vazio (a Coisa Freudiana, aquilo que nos constitui ao mesmo tempo que é inacessível e impossível de apreender). A arte enquanto criação é um modo de organização em torno do vazio. Para ilustrar essa reflexão, Lacan traz a figura do oleiro, que fabrica o vaso ao redor de um vazio: cria-se para con-

tinuar sustentando um buraco. Já a ciência, ao lado do pensamento cartesiano, representante da técnica, rejeita os espaços vazios e tenta evitá-lo, ao contrário da criação artística, que coloca em relevo aquilo que falta, que abre espaços para a inundação e para a imperfeição.

De alguma forma, o que Gonçalo revela com o senhor Eliot é essa dimensão de um *saber* que não se sabe – lugar da arte – e que não depende apenas de uma técnica específica, mas de uma ética que aposte no sujeito e que sustente o lugar da dúvida e do imprevisto como potência de criação.

meios da linguagem.

Em se tratando de linguagem, *O senhor Juarroz* possivelmente é o livro que testa com maior profundidade a lógica das palavras e a sua relação com a realidade. Dedicado ao poeta argentino Roberto Juarroz, o livro a todo instante convoca uma inversão de sentido, convidando para as contradições próprias da língua. O senhor Juarroz é esse sujeito rebelde que não se submete à “ditadura das palavras” (TAVARES, 2007b, p. 21) e passa o dia a trocar o nome dos objetos, pois acredita que as coisas têm uma vida independente dos seus nomes. Sua forma de resolver os problemas do cotidiano é de um jeito lúcido e prático, porém o pensamento vem ao avesso, de modo que ele acaba se colocando no meio do possível e do impossível, de um mundo que ele considera dessincronizado. Por exemplo:

O senhor Juarroz estava a pensar que o mundo andava dessincronizado pois de um lado havia inundações e do outro pessoas com sede, quando finalmente começou a prestar atenção ao ruído de uma torneira a pingar.

O senhor Juarroz ficou depois longos minutos a observar os pingos a caírem da torneira.

O senhor Juarroz voltou então a pensar que o mundo estava dessincronizado porque ali, na sua casa, havia uma torneira a pingar enquanto noutras casas não.

Tentou depois lembrar-se da ferramenta utilizada para apertar a torneira, e de fato ela estava ali mesmo, certamente deixada pela esposa, para que ele agisse em conformidade.

O problema é que o senhor Juarroz, mesmo depois de olhar longamente para aquele instrumento, não se conseguia lembrar do seu nome.

– Não mexo em coisas de que não sei o nome – murmurou para si próprio o senhor Juarroz, como se acabasse de estabelecer mais um mandamento da sua religião existencial.

Decidiu então eliminar o ping-ping da torneira através do pensamento pois através da ação nunca mais chegaria lá. Começou assim a pensar numa música de Mozart tendo o cuidado adicional de colocar o seu volume acima do volume da realidade. Assim fez.

Resultou.

(TAVARES, 2007b, p. 35-36)

A questão central no senhor Juarroz não é só um descompasso social armado a partir da fragmentação do paradoxo – um mundo entre inundação e sede –, mas também “um extravio de questões como se não houvesse mais nenhuma questão possível que nos desse acesso à realidade através da linguagem porque toda linguagem é falha e débil” (STUDART, 2012, p. 151). Gonçalves extrai do poeta Juarroz a ideia de uma poesia vertical, que se apresenta como operação de escrita, em que a “forma expressão oscilante é capaz de penetrar as zonas aparentemente proibidas do sentido” (STUDART, 2012, p. 152). Essa operação de que Gonçalves M. Tavares faz uso como recurso incorporado do poeta Juarroz coloca em xeque o “lugar resistente do pensamento pleno de impossibilidades possíveis” (STUDART, 2012, p. 154). Ou seja, não é um

pensamento que se depara com o impossível da ação, mas que, ao não agir como esperado, pensa a ação do impossível.

O senhor Calvino já representa um outro reverso do senhor Juarroz. Ele põe em prática o impensável: para treinar os músculos da paciência, o senhor Calvino transporta cinquenta quilos de mundo (um monte de terra) de um ponto afastado quinze metros de distância do outro, com uma colher de café. A enorme pá, normalmente utilizada para esse serviço, fica sempre visível, ao passo que o senhor Calvino utiliza todos os músculos do corpo para executar a tarefa com a minúscula colher. “Paciente, cumprindo a tarefa, sem desistir ou utilizar a pá, Calvino sentia estar a aprender várias coisas grandes com uma pequenina colher” (TAVARES, 2007a, p. 25). O senhor Calvino traz o corpo e a ação em movimento para a fabulação. Sua preocupação é com as miudezas, que acabam por lhe ensinar grandes coisas da vida.

Na maioria dos livros do projeto *O Bairro*, os personagens estão empenhados em resolver problemas; porém, como vimos, são questões singulares, que evidenciam as engrenagens da experiência, na qual os senhores mostram jeitos de estar no mundo. Seja através da lógica geométrica, de conferências ou de um pensamento pelo avesso, cada senhor nutre uma especificidade, arquitetando constelações infinitas que cintilam diferentes formas e imagens. Gonçalo pratica uma literatura que não se deixa capturar, apresentando um texto sem mapas que se desloca por diferentes contornos da criação. Sua literatura parece ter uma preocupação com o que é próprio do humano, pois sempre há um pensamento que coloca em causa uma ética, trazendo todo tipo de questão. Nas suas narrativas, ele aposta na dúvida, nas incertezas, nos estados de suspensão e no método errante como um jeito de ocupar territórios. É como se ele transportasse para a escrita um movimento que precipita um ruído nas coisas mais simples. Eis a “responsabilidade das formas” à que se referiu Roland Barthes no texto

Aula, na qual literatura não é entendida como um corpo ou uma sequência de obras, nem como um setor do comércio ou do ensino, mas antes como um grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática da escrita (BARTHES, 2013). Assim, o texto é o tecido dos significantes em que “a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 2013, p. 17). Dessa forma, o ritmo de uma escrita que se mobiliza pelos seus deslocamentos, tal como Gonçalo impõe em seu exercício de fabulação, é potente na medida em que realiza sobre a língua a experimentação das formas e coloca em cena, no palco das experiências, suas infinitas possibilidades.

Ainda temos como habitantes d’*O Bairro* os senhores Kraus, Brecht, Walser e Henri, cada qual com seus respectivos dilemas. O Senhor Kraus discute a política e as fronteiras do seu país a partir do diálogo entre o chefe e seus supostos funcionários. O senhor Brecht é o contador de histórias do bairro, que tem no uso da fala e do discurso sua forma de ação. Já o senhor Walser, com sua casa na floresta, é um pouco desorientado, mas busca sossego longe do bairro, dando visibilidade ao modo como construímos

“Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela vivo, portanto, essencialmente, ao texto, isto é, ao tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto.” (BARTHES, 2013, p. 17)

“[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis- insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...].” (BARTHES, 2013, p. 19).

INVESTIGAÇÕES SOBRE
A FORMA: uma leitura da
linha do horizonte

“Tudo parece concorrer para a evidência de um espaço e um tempo aberto entre o que existe em potencial vagando e pulsando em algum lugar de nosso ser – a vontade, o desejo, a necessidade – e o embate corporal com a matéria e suas circunstâncias efêmeras almejando uma perenidade.”

“Entre o pensamento e uma ação acontecem tempos, acontecem espaços: intervalos, vãos, breques, lapsos, fusões que no corpo pulsam como células que, involuntariamente, se movimentam em contrações e expansões para sobreviverem, permeando suas substâncias com o meio ambiente.”

“A conjugação das passagens entre aquilo que é sabido, controlado, esperado, planejado com aquilo que se surpreende pelos seus acasos e arbitrariedades, seus informes: é em algum lugar suspenso num tempo que salta e mergulha, num espaço que emerge e afunda, que o corpo criador arranca, avança e estende suas percepções. Fazendo delas a presença de um outro mundo. Passagem afunilada para onde correm diversos afluentes, o ato criador realiza em secreto e suspeito acordo entre nós e o mundo.”

e habitamos os espaços ou como somos habitados por eles. *O Bairro* é, assim, um espaço de vida que se reinventa permanentemente no movimento que gira em torno do pensamento, dos encontros, das possibilidades e da experimentação. É um projeto oscilante, que coloca a dúvida, o erro e a incerteza como vetor de enunciação, sempre procurando tratar das questões humanas, inventando distintas formas de escrita, de narração.

A tentativa de contornar a partir desse breve recorte feito da leitura de algumas obras de Gonçalo incita coordenadas que permitem estabelecer uma constelação dentro da qual é possível enunciar uma metodologia não objetiva de pesquisa que envolve psicanálise, educação e literatura: um método errante, um caminho em deriva. O texto do escritor português, com sua forma-informe, criativa e híbrida, serve de inspiração para pensar a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível na medida em que toma o desvio não como acidente, mas como um jeito possível de caminhar, como uma ética que, pela via da errância, sustenta a incerteza. O ato, pousado sob as vestes da forma, dá a ver um processo que surge do tropeço ou de um espaço e de um tempo suspensos para que certa inundação aconteça e que algo do ines-

perado possa irromper. Por isso, operar com os elementos da literatura do Gonçalo, que abraça o informe por meio de uma postura errante, é de interesse porque desestabiliza nossos lugares fixos e proporciona diferentes maneiras de mover-se pela linguagem. Gonçalo evidencia um fazer que inclui o inesperado e o desconhecido, apostando em um saber sem certezas.

'''

“O ato da criação não vem de um nada homogêneo e absoluto, mesmo firmando-se sob um véu de névoas; o ato da criação não vem de um todo unido e global, mesmo firmando-se sob uma chuva de referências. O ato criador são recortes, são incisões, são reuniões do heterogêneo, são pinceladas de singularidades, são afirmações, são negações.”

“E como definir a forma aparente de algo ainda informe se o que mais desejo aqui acessar, medida pelas palavras feito pedras nas quais tropeço, é a natureza do indefinível, do inexistente, do impensado? Como medir o tamanho, o peso, a matéria, o volume de uma forma ainda vagando em suas indecisões para ser isto ou aquilo, encarnar nesta ou naquela matéria?

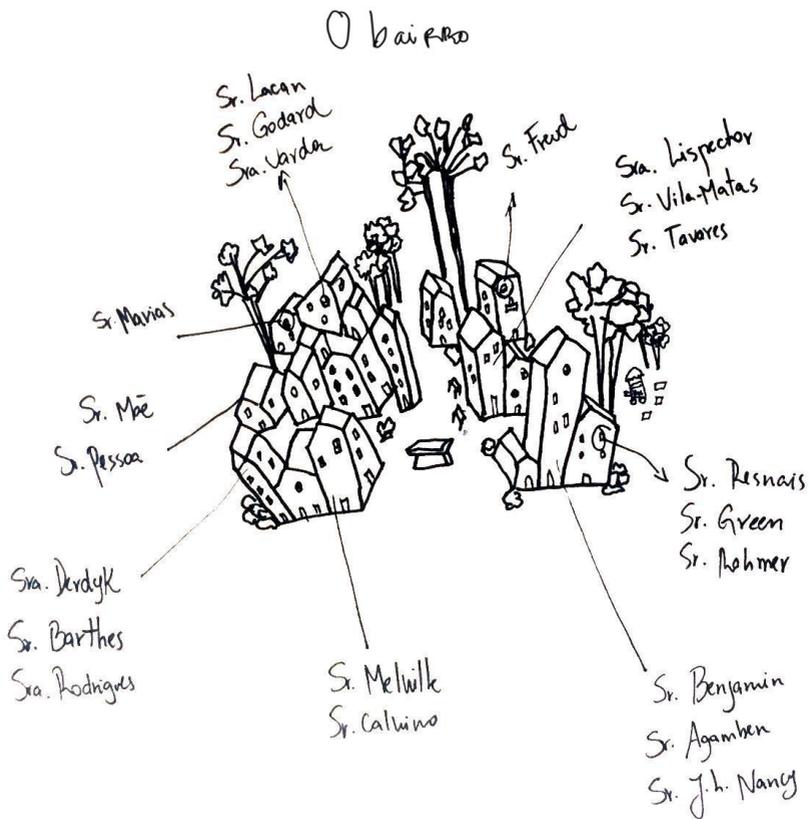
A experiência viva será a ancora possível para instaurar um ponto no oceano movediço da criação.”

“Nossas experiências – sensíveis e inteligíveis – afrontam as intersecções entre aquilo que ainda não se sabe e aquilo que já se sabe, ou em que se acredita saber, evocativas de uma ordem originalmente existencial, inerente a todos nós. Não se trata apenas de captar uma forma palpável, mas de

colocar em evidência tudo aquilo que converge para uma forma de inaugurar seus conteúdos.”



Edith Derdyk, *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*, São Paulo: Intermeios, 2012.



2

Hospital Conceição, Porto Alegre, primavera de 2015.

Depois que o primeiro passo porta adentro é dado, não tem mais volta. Você está em um labirinto. Ao redor só há corredores e mais corredores. O branco predomina. As pessoas vão, vem e esbarram umas nas outras, cada uma preocupada com seu trabalho, com a sua dor. Mais portas. Mais corredores. Poucas janelas. Dessa vez, é um tom de azul claro, ou não. Talvez seja um tipo de verde que sublinha o ar. É confuso. Há placas para todos os lados, mas nenhuma indica o caminho. Mais portas, mais pessoas, mais corredores. Muito mais voltas. O setor dos cuidados paliativos chama em algum lugar. Escutamos a sua voz. Hospital Conceição, Porto Alegre, primavera de 2015. Cai a noite e vêm os silêncios. Mais corredores, menos pessoas. Não há janelas. No andar de cima, ao lado da escada, duas portas à direita, no corredor virando à esquerda, descendo um elevador em frente à onco-hemato, ouve-se o apito da locomotiva. Os pelos se arrepiam, as mãos se comprimem, o coração se agita. Mas ainda não foi dessa vez. Deixa o trem, passa o trem, não ao trem. Hospital Conceição, Porto Alegre, primavera de 2015.

Bartleby **(uma presença, uma paragem)**

I would prefer not to. “Preferiria não”. É a frase que repete o escrevente Bartleby, personagem criado pelo escritor Herman Melville no conto *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*. Depois de três dias, ao ser contratado como copista em um escritório de Wall Street, em Nova Iorque, o “estático jovem” de “aspecto tão singularmente sereno” responde às solicitações e exigências sempre do mesmo modo: preferiria não. O livro é narrado por um advogado de meia idade que contrata Bartleby para contrapor os ímpetos e oscilação de humor de seus outros três funcionários, Turkey, Nippers e Ginger Nut. A história se desenvolve pouco a pouco, e lentamente vamos acompanhando o isolamento do personagem que sucumbe a uma atitude contemplativa do nada, até chegar à morte. Essa forma intrigante faz do texto, escrito em 1853, uma literatura que ultrapassa as décadas e desafia as mais variadas interpretações, de modo a retornar, voltar à cena e resistir aos tempos.

Bartleby é uma imagem que desmonta Wall Street. Tudo que sabemos sobre o escrevente resulta das descrições e apreciações do patrão. De rosto “sobriamente composto, olhos cinza e obscuramente calmos”; jeito calado, apagado e mecânico; de trajas “levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado”, com modos “cadavericamente cavalheirescos”, de uma “espantosa brandura”; exercendo certa “resistência passiva” e incompreensível. O personagem é alguém muito diferente do que costumamos imaginar para um funcionário em Wall Street. Bartleby – que jamais foi visto lendo, que por longos períodos permanece em pé, olhando pela pálida janela atrás de um biombo; que nunca bebe cerveja, nem chá, nem café como os outros; que jamais foi a parte alguma sem sair do escritório – Bartleby é uma espécie

de alegoria da recusa. Um sujeito marginal, refém de um sistema controverso que compõe seu rastro através de uma presença obstinada e invisível. “O mais importante era isso – *ele estava sempre ali*” (MELVILLE, 2015, p. 76).

Bartleby é um gesto, é uma afirmação da dúvida. Maria Lúcia Marcos, pesquisadora portuguesa, escreve em um pequeno ensaio intitulado “O valor da interrupção” que as palavras proferidas pelo escrevente denunciam a lógica da comunicação e também a “lógica das relações laborais entre patrão e empregado”, de forma que Bartleby “interrompe as palavras de ordem em um mundo regulado por regras de eficácia, de produtividade e de lucro” (MARCOS, 2013, n. p.). Para Maria Lúcia, o conto é um “exercício de linguagem onde o silêncio, a palavra e a escrita constituem as principais figuras”, em que o curto-circuito semântico produzido através do *preferiria não* introduzem “a força da contingência, fazendo hesitar a necessidade como valor primeiro” (MARCOS, 2013, n. p.). Quer dizer, em face da urgência de um “é preciso”, o personagem responde com uma suspensão, uma interrupção, um *preferiria não* que coloca um ponto de interrogação. Ao suspender a ação, com o seu *preferiria não*, Bartleby suspende um tempo, uma urgência do fazer; coloca um desvio que concentra uma substância ética e política, pois ao apontar para a condição de preferir não, ele desvia a direção certa de uma ação e interrompe a consequência inevitável. Dito de outro modo, Bartleby susta a ação provável e articula um corte, que desestabiliza a consequência esperada. É como se ele instalasse um espaço, para que certo elemento que não estava dado *a priori* possa aparecer como outra coisa ainda não cifrada. É justamente nesse ponto que o personagem revela aquilo que é próprio do humano: a premissa ética de poder fazer uma escolha. Nesse sentido, trazemos o texto de Melville apoiado na experiência de um primeiro tempo de aproximação ao Hospital Nossa Senhora da Conceição, de Porto Alegre (RS), lugar em que circulamos

por um período na tentativa de estabelecer um laço para um possível plano de intervenção. A escolha de pensar o *saber-fazer-com* o impossível na transmissão a partir do personagem Bartleby é para poder pensar, através da resistência e da suspensão do tempo, uma forma de desestabilizar o que está posto, dando espaço para que outras possibilidades apareçam. É também por meio da narrativa que se organiza em torno do *preferiria não* que supomos coordenadas de uma constelação ética para os trabalhadores em saúde, uma vez que, mesmo diante da morte certa, ainda é possível pensar em uma escolha. Nos Cuidados Paliativos, por exemplo, onde a morte é o destino inevitável, ainda há uma fresta viável em que o sujeito pode preferir não. Mesmo diante de um destino inelutável, encontra-se a possibilidade de o sujeito viver. Assim, trazer o *preferiria não* para esse contexto é recolocar uma posição ética ao sujeito que morre, atualizando as formas de vida e morte.

'''

Na exposição *I would prefer not to*, de 2012, sete artistas foram convidados a produzir um conjunto de trabalhos artísticos inéditos a partir do conto de



*Imagens da exposição *I would prefer not to*, de 2012, de Catarina Saraiva.

Herman Melville. Dentre os trabalhos de Carla Rebelo, Catarina Saraiva, Ema M., Jorge Pinheiro, Manuel Botelho, Pedro Saraiva e Rui Macedo, destaco a obra intitulada *Entre tudo, pouco ou nada*, de Catarina Saraiva. Formada por pequenas peças ovais, modeladas a partir de papel reciclado, a artista introduz sutis intervenções de pedaços de tecido, linhas de algodão e vidro, compondo ao longo de três paredes de uma sala um jogo de branco sobre branco. A artista brinca de mimetizar presença: o que vemos é a sobreposição de texturas que seduzem o olhar na sua vontade de apagamento.

As peças se disfarçam, mas não se fundem. Cada objeto tem sua própria característica, que é perceptível apenas em aproximação. A obra de Catarina Saraiva é uma questão de sutileza, que interrompe a brancura do visível. Um acontecimento do espaço em branco, que, num gesto no “entre”, refaz-se para uma nova forma e abre os sentidos. Aliás, Paul Auster, escritor norte-americano, em um texto intitulado “Espaços em branco”, que é resultado de um momento que marcou sua transição entre a poesia e a prosa, escreve: “Algo acontece. Ou melhor, algo não acontece. Um corpo se move. Ou melhor, não se move. E se ele se move, algo começa a acontecer. E mesmo que não se mova, alguma coisa começa a acontecer” (AUSTER, 2013, p. 319). Esse movimento de ir e vir, como uma onda que engole tranquilamente a areia, deixa um rastro de lembrança da presença. Um acontecimento silencioso que marca um litoral indefinido, uma presença movediça que, assim como *Bartleby*, some deixando apenas a lembrança: “Quero que essas palavras sumam, por assim dizer, no silêncio de onde vieram, e que nada reste além da lembrança de sua presença” (AUSTER, 2013, p. 319). Que tipo de presença é essa, que precisa sumir para aparecer? Como Paul Auster e *Bartleby* nos ajudam a pensar esse movimento silencioso que não cessa, sempre num eterno retorno?

No ensaio “Singular plural: *I would prefer not to*”, Maria João Gamito, fala que a obra de Catarina Saraiva é também uma

metáfora das cartas que fizeram parte do passado de Bartleby. O único vestígio que temos da vida pregressa do personagem do conto de Melville é quando, no fim do livro, o narrador diz saber rumores de que Bartleby fora funcionário subalterno do “Departamento das Cartas Mortas” – repartição dos serviços postais americanos com função de destruir as correspondências extraviadas. Interessante que tanto na França quanto no Brasil, quando uma carta não chega ao seu destino, ela é denominada como a *poste restante* (posta restante). Aposta restante? A partir do conhecimento do antigo emprego de Bartleby, Gamito apresenta a palavra “carta” em sua raiz latina *chartas*, que significa folhas de papel preparadas para receber a escrita. Como a obra de Catarina Saraiva é concebida através de restos de materiais reciclados, a autora interpreta que as formas produzidas pela artista são formas de esquecimento e perda. Um projeto feito com “ruínas de um pensamento que falhou em seu destino”. Sobras de “gestos e afetos que o tempo e a água amalgamaram” (GAMITO, 2013, n. p.), revelando, a um só movimento, camadas de memória e histórias por trás daquilo que é visível.

A obra imperfeita revela sobre si os seus indecifráveis ruídos. Pedços de

A carta é um significante que tem lugar especial em psicanálise, sobretudo no ensino de Lacan. No seminário sobre “A carta roubada”, ele diz que *uma carta sempre chega ao seu destino*. A partir de Edgar Allan Poe, Lacan propõe que a letra é carta, uma mensagem que chega ao seu destino enquanto metáfora. A carta circula, porém volta ao seu emissor sempre decifrada, encontrando sua significação.

-

Cláudia Rego, em um texto intitulado “Ana Cristina César: uma carta nem sempre chega a seu destino”, trabalha a poesia da Ana C. dizendo que a poeta não se dá a decifrar e que talvez o endereçamento da letra não encontre sempre sua significação.

ESCRITOS NA PAREDE

Nada menos que nada.
Na noite que vem
do nada,
para ninguém na noite
que não vem.
E o que resta na borda
do branco,
invisível
no olho de alguém que
fala.
Ou uma palavra.
Vem de lugar nenhum
na noite
do alguém que não vem.
Ou o branco de uma
palavra
arranhada
na parede.

(AUSTER, 2013, p. 155)

renda, vidro e marcas de diferentes texturas trazem para a cena formas sucessivamente rasuradas. São fragmentos do mundo no mundo. Maria João Gamito vai dizer, ainda, que esse processo de interferência nos materiais reutilizados depende sempre de um novo gesto, para só então ganhar sentido. É como o destino das cartas: ao serem enviadas, dirigem-se a alguém. Perdidas, vagueiam como signos entre as coisas, até que sobre elas possam pousar outros significados que as façam voltar a pertencer a alguém. São rastros de narrativas que “mudam de rumo e assim como as linhas das peças, esboçam hipóteses de itinerários prematuramente abandonados”, tendo o fracasso como resultado: “a caligrafia indecifrável de uma escrita que caminhou no sentido da ilegitimidade” (GAMITO, 2013, n. p.).

O branco sobre branco, emulando a presença quase invisível. Os rastros de gestos entrelaçados que abrem espaços para novos sentidos; o papel diluído é transformado em paisagem de pedra. Trajetórias de concreto. Assim como Bartleby, Catarina Saraiva deixa o caminho aberto para o sobressalto; a marca do relevo na superfície lisa da parede compõe uma obra indeterminada. Um acontecimento.

Bartleby é um escrevente que não escreve. Um escrevente que prefere não escrever.

O escritor catalão Enrique Vila-Matas toma a história de Melville para contar sobre o que ele chamou de “síndrome de Bartleby”. No seu livro *Bartleby e companhia*, ele nos apresenta uma série de escritores que preferiram não escrever. O narrador do romance traça um mapa que busca identificar um amplo espectro de pessoas afetadas por uma espécie de paralisia literária que faz com que, “mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem a escrita” (VILA-MATAS, 2004, p. 10). O próprio narrador se diz vítima da síndrome e monta uma galeria de Bartlebys com a proposta de rastrear o que ele nomeia de “literatura do não”, acometida por um *mal* que se manifesta de diferentes formas nos escritores.

O livro de Vila-Matas é composto por um texto introdutório e 86 fragmentos de histórias sobre escritores como Robert Walser, Rimbaud, Beckett, Musil, Kafka, Valéry, Hoffmann e muitos outros (inventados ou não). É importante lembrar que Vila-Matas nomeia esses fragmentos como “notas de rodapé”, que, segundo ele, “comentarão um texto invisível, mas nem por isso inexistente [...] suspenso na literatura do próximo milênio” (VILA-MATAS, 2004, p. 11). Ou seja, Vila-Matas escreve um texto composto por comentários de um texto a que não temos acesso. Um texto do texto ainda por vir, um texto invisível que tem uma presença desconhecida. Vila-Matas tira do centro aquilo que se espera de uma narrativa e coloca o rodapé como o coração da escrita. O que é um rodapé senão aquilo que dá sustentação ao corpo do texto? Dessa forma, o escritor espanhol deixa espaços abertos para percorrer o que ele chama de *pulsão negativa* e o *labirinto do não* como vias de

acesso ao surgimento “da escrita por vir” (VILA-MATAS, 2004, p. 11). É nesse sentido que Enrique Vila-Matas dialoga diretamente com Blanchot em *O livro por vir*, quando este diz que a linguagem na literatura faz uma revolução constante, uma negatividade constante, que desfaz o discurso orientado para uma ordem, que abre um vazio nunca preenchível. Uma narrativa que não “é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento” (BLANCHOT, 2005, p. 8), de maneira que o lugar aonde ele é chamado para acontecer ainda está por vir – uma “obra à espera da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 353).

A carta de Lord Chandos, de Hugo Von Hofmannsthal, é citada muitas vezes no livro de Enrique Vila-Matas. Não por acaso é uma carta. Logo na segunda nota de rodapé, o autor refere-se a essa obra como sendo o “emblemático texto do Não” (VILA-MATAS, 2004, p. 18). Chama a atenção de Vila-Matas, na *Carta*, o fato de o Lord Chandos justificar sua renúncia à escrita por ter aprendido inglês e “ter se tornado sensível às complexidades nas quais nunca havia reparado” (VILA-MATAS, 2004, p. 19). Por esse mesmo motivo, Beckett teria preferido escrever sempre no idioma francês.

A carta, escrita em 1902 e publicada em um jornal de Viena, é narrada por Philipp Lord Chandos, que escreve para o filósofo Francis Bacon numa tentativa de se desculpar pela sua renúncia à atividade literária. A primeira ironia está em que o destinatário fictício (dessa carta fictícia) é um personagem histórico que desenvolveu nada menos do que uma tese de teoria da linguagem de cunho cepticista no seu *Novum Organum*. A segunda é que os personagens viveram em épocas totalmente distintas, de modo que a carta não poderá ser lida pelo seu destinatário. Ela nunca chegará.

Nesse texto, Lord Chandos nos fala sobre sua impossibilidade de escrever. É uma narrativa que testemunha um estado de espírito que renuncia à escrita como uma única forma de existir

no mundo em uma “língua na qual as coisas mudas falam” (HOFMANNSTHAL, 2012, p. 32). O personagem comenta ter perdido “completamente a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre o que quer que seja” (HOFMANNSTHAL, 2012, p. 18), e diz que “as palavras abstratas, de que a língua tem de servir-se naturalmente para emitir qualquer juízo, se desfaziam na boca como cogumelos podres” (HOFMANNSTHAL, 2012, p. 19).

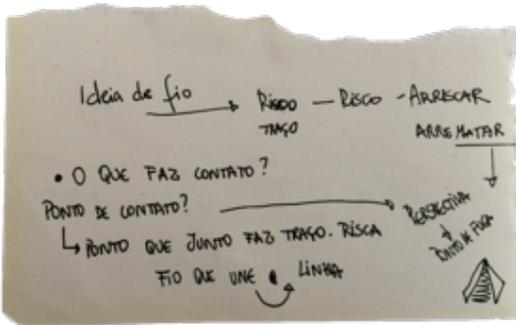
No ensaio “A aura do silêncio – de Chandos a Wittgenstein”, do português João Barrento, a carta de Lord Chandos é lida numa perspectiva bastante interessante. Barrento vai dizer que essa carta é um reflexo de uma crise subjetiva e cultural que atinge a Europa do fim do século XIX. A carta é, então, o espelho histórico de toda uma cultura em crise, especialmente a crise liberal de Viena, que marca o “começo da modernidade literária no espaço de língua alemã e particularmente no modernismo de Viena de 1900” (BARRENTO, 2012, p. 70). Para esse autor, Hugo Von Hofmannsthal nos apresenta um outro estilo de linguagem, reflexo dessa crise cultural que impõe novos exercícios à capacidade inventiva. Defende que é uma forma de escrever que não era vista até então, de modo que o texto, ao renunciar à escrita, apresenta contraditoriamente um sentido produtivo, sendo o “primeiro elo de uma cadeia de pequenos exercícios de estilo e de imaginação” (BARRENTO, 2012, p. 65). O autor também aproxima Lord Chandos a *Bartleby*. Ao tomar outras produções de Hofmannsthal, João Barrento situa aspectos do pensamento do escritor, extraindo não apenas a negatividade que seus textos impõem, mas também toda a potência que transformou a literatura do início do século XX. Diz ele:

O materialismo místico de um significante exterior à linguagem, objectivando na coisa muda, gera em Chandos-Hofmannsthal, como em *Bartleby* visto hoje por Agamben, uma estética de pura

potência, um niilismo sem negação que dará frutos, quer no próprio Hofmannsthal, quer na literatura posterior. (BARRENTO, 2012, p. 100)

Temos, assim, uma obra que, ao materializar uma crise, evidencia uma ruptura. Diferente da postura de Bartleby, *A carta de Lord Chandos* revela a contradição daquele que escreve para não mais escrever. Os dois lados de uma mesma moeda, que apontam para um só movimento: ao limitar, pensa um não limite; um certo fracasso necessário que se coloca como possibilidade futura. É pela via do fracasso e da falha que Bartleby e Chandos colocam a recusa. O “preferiria não” quebra com um movimento incessante e desestabiliza uma lógica contínua. Aqui, encontramos-nos novamente com a questão da transmissão do impossível: Bartleby aparece não como uma formulação em *logs*, mas como colocação em ato. Ao interromper a necessidade da ação, ele suspende a possibilidade de uma fabulação lógica.

Na nota de rodapé 68, o narrador do livro de Vila-Matas



faz referência às frases de Kafka para dizer que o que acontece com ele é uma busca inútil a um centro do labirinto do Não. Uma busca que o afasta de sua meta quanto mais anda em direção a ela: “Vivo como um explorador. Quanto

mais avanço na busca do centro do labirinto, mais me afasto dele” (VILA-MATAS, 2004, p. 157). Ao falar sobre esse sentimento, o personagem confessa viver à deriva, navegando por mares do “maldi-

to imbróglgio da síndrome de Bartleby: tema labiríntico que carece de centro, pois há tantos escritores como formas de abandonar a literatura” (VILA-MATAS, 2004, p. 157), e completa falando que para expressar esse drama navega no fragmentário, na descoberta casual ou na lembrança repentina de livros, vidas ou frases que ampliam as dimensões do labirinto sem centro. As últimas palavras dessa nota são: “Sou como um explorador que avança em direção ao vazio. Isso é tudo” (VILA-MATAS, 2004, 158).

Vila-Matas captura um traço do livro de Melville e através de um movimento circular e de um texto invisível nos fala de uma experiência limite. Ao falar de fracassos, mostra a potência de um devir. Navegando pelas impossibilidades, Vila-Matas abre um caminho para o desconhecido como margem do possível. Dito isso, perguntamos: que impossível é esse que faz questão? O que Bartleby pode nos ensinar na transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível?

”

“Imaginem minha surpresa, ou melhor, minha consternação, quando, sem sair de seu isolamento, Bartleby, numa voz singularmente calma, firme, respondeu: preferiria não” (MELVILLE, 2015, p. 68). “I would prefer not to” não é uma afirmação nem uma negação. É um preferir não fazer. É a partir dessa sentença que Gilles Deleuze irá pensar a fórmula em torno de Bartleby. No ensaio sobre o personagem, publicado primeiro em 1989 no posfácio da edição francesa do conto, e depois no livro *Crítica e clínica*, Deleuze explora o que essas palavras querem dizer, apostando na literalidade da fórmula. “Preferiria não” é, para ele, uma fórmula agramatical responsável por suspender as referências, abrindo uma zona de indiscernibilidade entre sim e não, entre preferível e não preferível, entre aceitar e recusar. É uma fórmula devastadora

e que não deixa nada subsistir atrás dela. Deleuze lembra que a cada pronunciamento, Bartleby provoca uma espécie de estupor à sua volta, como se houvesse dito o indizível ou o irreatável, esgotando de modo inexorável a linguagem. Ele comenta:

O efeito da fórmula-bloco é não só recusar aquilo que Bartleby prefere não fazer, mas também tornar impossível aquilo que fazia, aquilo que era suposto ainda preferir fazer. [...] A fórmula é devastadora porque elimina o preferível tão impiedosamente como qualquer não-preferido. (DELEUZE, 1997, p. 82)

Na perspectiva deleuziana, “a fórmula desarticula todo o ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída” (DELEUZE, 1997, p. 85). Uma fórmula que recusa sucessivamente qualquer outro ato e coloca uma impossibilidade, que “cava na língua uma espécie de língua estrangeira” (DELEUZE, 1997, p. 83). “I would prefer not to”, comenta Deleuze, é uma fórmula gramaticalmente e sintaticamente correta, mas seu término abrupto, “not to”, faz uma espécie de função limite que possui uma radicalidade quando, no comum, se diria “I had rather not”. É uma fórmula correta na aparência que tem por resultado confrontar toda a linguagem com o silêncio. Não por acaso, a saída de Bartleby é retirar-se para trás de seu biombo cada vez que repete “preferiria não”. Seu silêncio é o que potencializa o gesto, é um silêncio que está prenhe de devir. Ao introduzir uma variação infinita no regime do enunciado, a fórmula introduz um espaçamento, uma suspensão do juízo, uma suspensão da posição. Bartleby arrasa um sistema de referências da linguagem.

Ao comparar o escrivão Bartleby com o guardador de livros Bernardo Soares, Maria Augusta Babo, no texto “A lógica da

in-diferença: Bartleby/Bernardo Soares”, vai dizer que a fórmula de Bartleby opta pela metanegação. Uma negação que é abismo na medida em que opera numa lógica de virtualização do sim e do não. Nem obediência, nem desobediência, visto que é uma fórmula que deixa em aberto uma sentença que depende de um complemento: “preferiria não fazer, mas faço” ou “preferiria não fazer e por isso não faço”. Esse estatuto do regime de indeterminação produz uma preferência não resolvida, uma in-decisão ou, como refere Deleuze, uma indiscernibilidade: “A fórmula *I would prefer not to* exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa.” (DELEUZE, 1997, p. 85). Com isso, Bartleby inventa uma lógica da preferência que é suficiente para minar os pressupostos da linguagem e promover um deslocamento enunciativo.

“Talvez Bartleby seja o louco, o demente, o psicótico [...]. Mas como sabê-lo, se não levam em conta as anomalias do advogado, que se comporta o tempo todo de modo muito esquisito?” (DELEUZE, 1997, p. 87). Deleuze assume uma postura interpretativa do conto de Melville para falar sobre a função psicótica na desarticulação de todo ato de fala e introduzir a ideia de rompimento da comunidade

A arquitetura de pensamento apresentada aqui traz as noções construídas a partir das referências em Deleuze. Portanto, os termos referidos fazem parte da rede conceitual explorada pelo autor. Assim, algumas palavras igualmente usadas no decorrer do texto possuem significados diferentes, uma vez que partem da compreensão teórica psicanalítica.

com a relação patriarcal. Assim, ao analisar traços e características dos personagens, ele reconhece um processo de identificação psicótica entre Bartleby e o advogado que teria certa dominância em relação aos sintomas neurótico ou perverso. Deleuze se vale dessa análise para pensar a cultura, questionando o patriarcado e as condições da constituição social. Ele se atém nessa ideia para falar daqueles sujeitos que desmontam um determinado sistema, suas loucuras dando pistas de um determinado pensamento. Ao analisar outros personagens de Melville, Deleuze diz que o romance americano e mesmo o romance russo dão nascimento “a esses personagens que estão suspensos no nada, que só sobreviveram no vazio, que conservam seu mistério até o fim e desafiam a lógica e a psicologia” (DELEUZE, 1997, p. 94); são “figuras de vida e de saber, eles sabem algo de inexprimível, vivem alguma coisa de insondável (DELEUZE, 1997, p. 96). É nesse sentido que devemos compreender quando Deleuze fala de certa vocação esquizofrênica: “mesmo catatônico e anorético, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicine-man*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós” (DELEUZE, 1997 p. 103).

”

O filósofo italiano Giorgio Agamben também trabalha com o conto de Melville. Em diferentes momentos de sua obra, ele traz o personagem para falar da noção de “potência” e situa o escritor em duas constelações: uma literária e outra filosófica. Na literária, como um curto cinturão de asteroides, temos a estrela polar Akáki Akákievitch (personagem de Nicolai Gógol, em *O capote*); os dois astros gêmeos, Bouvard e Pécuchet (personagens do romance homônimo de Flaubert); as luzes brancas brilhantes de Simon Tanner (em *Os irmãos Tanner*, de Robert Walser), o Príncipe Míchkin (de *O idiota*, de Dostoievski); e os tribunais kafkianos. Personagens que,

ao lado de Bartleby, concentram a suspensão de um gesto, um gesto pelo anonimato, pela opacidade, pela inação. O outro conjunto de estrelas é composto pela filosofia de Aristóteles, Avicena, Deleuze, Leibniz, Nietzsche e Benjamin, que para Agamben, possivelmente, possuem “a cifra da figura que a outra constelação se limita a traçar” (AGAMBEN, 2015, p. 11). Esse mapa estelar é apresentado logo nas primeiras páginas do texto “Bartleby, ou da contingência” e constrói uma imagem bastante interessante, na medida em que provoca o leitor a explorar um enigma; uma carta celeste que guia o pensamento e compõe um horizonte possível de trabalho.

Giorgio Agamben toma, sob as humildes vestes do escritor, uma figura fundamental na tradição filosófica. Ao usar Aristóteles como referência para compor uma trajetória entre pensamento e escrita, Agamben menciona a obra enciclopédica *Suda*, em que o filósofo grego aparece como sendo o *escriba da natureza que molha a pena no pensamento*. Ao falar do *As etimologias*, de Isidoro de Sevilha, conhecida como a primeira enciclopédia escrita na cultura ocidental, diz que nesse livro Aristóteles é descrito, a partir de uma versão de Cassiodoro, como sendo o interprete que molha sua pena na mente. Em ambos os casos, comenta Agamben, o decisivo é que o pensamento ou a mente são comparados a um tinteiro em que o filósofo molha sua própria pena. Essa noção do pensamento como tinteiro, comparado a um ato de escrita, enraíza-se na perspectiva filosófica ocidental, de modo que o italiano pergunta: de onde vem essa relação do pensamento como ato de escrita?

Em *De anima*, Aristóteles compara o *nous* (mente ou pensamento) “a uma tabuleta para escrever sobre a qual nada está escrito” (AGAMBEN, 2015, p. 12). Na Grécia antiga, a escritura era feita tanto em folha de papiro como em uma tabuleta, em que se escrevia gravando com um estilete, em cima de uma fina camada de cera. Muito provavelmente, ao indagar a natureza do pensamento em potência e sua passagem ao ato, Aristóteles recorre à

“A palavra *algo* nos remete instantaneamente às sensações indefinidas e paradoxalmente presentes: algo é algo vago, nebuloso, informe. Algo é um pronome indefinido que pode ser alguma coisa, anunciando a atualidade de algo por vir, evocando a ausência do que pode se dar como presença: acontecimentos em todos os instantes, em qualquer direção.

Essa indeterminação balança entre uma e milhões de possibilidades para que algo errante incorpore uma forma definida presente. São os poderes da linguagem, em pleno exercício, capazes de evocar algo ausente na presença da forma.” (DERDYK, 2012, p. 31).

mesma tabuleta sobre a qual se detinha no momento, anotando seus pensamentos. Essa imagem do pensamento como tabuleta de escrever foi bastante importante no decorrer da tradição filosófica ocidental e inaugurou termos como *tabula rasa* e *folha em branco*, que ao fazerem metáfora da tabuleta de escrever, representaram a forma de existir a partir de um nada. O que Aristóteles tentou contornar com tal imagem é a questão da pura potência do pensamento e de sua passagem ao ato. Porém, a dificuldade da imagem da tabuleta se encontra no fato de que o pensamento não tem uma forma determinada, e Aristóteles toma o cuidado de especificar que o *nous* “não tem outra natureza que a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada”. Assim, o *nous* “é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está escrito, serve precisamente para representar o modo de ser de uma pura potência” (AGAMBEN, 2015, p. 14).

Essa ideia introduz a reflexão de que para Aristóteles o pensamento, enquanto pura potência, contém em si toda potência de ser ou de fazer algo, na mesma medida em que também abriga toda *potência de não* ser ou não fazer. Ou seja, toda possibilidade inclui também a *potên-*

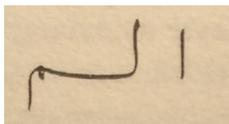
cia de não. Aristóteles argumenta essa tese usando o exemplo dos Megáricos, que defendem que a potência sempre passa ao ato. No livro *Theta da Metafísica*, o filósofo discorre, então, que potência não pode ser confundida com ato e que não há necessidade ou garantia de a primeira converter-se na segunda. A *potência de não* é o pilar da doutrina aristotélica que faz de toda potência, por si mesma, impotência. É o exemplo do arquiteto que mantém sua potência de construir mesmo quando não constrói; ou quando um guitarrista ainda é um guitarrista mesmo que não toque sua guitarra. É nesse ponto também que encontramos a figura de Bartleby, que ao não escrever mantém em potência sua capacidade de escrita. “Assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerada sobre a qual nada ainda está escrito” (AGAMBEN, 2015, p. 14).

Na concepção criacionista, também temos o pensamento como ato de escrita. Agamben vai nos mostrar que o ponto de vista da criação divina também é um ato de escritura, no qual as “as letras representam, por assim dizer, o veículo material por meio do qual o verbo criador de Deus – assimilado a um escriba que move sua pena – incorpora-se

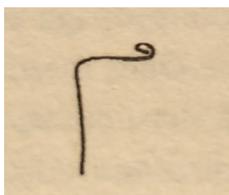
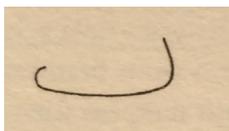
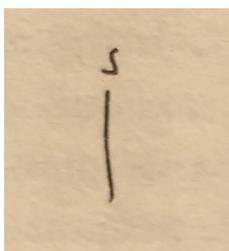
Agamben usa a palavra “impotência” como antônimo de potência. Porém, ela não é entendida como incapacidade, mas sim como impossibilidade.



ductus



alif-lam-mim



*Imagens Retiradas do livro: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

às coisas criadas” (AGAMBEN, 2015, p. 15). Muitos dos intérpretes religiosos beberam na filosofia aristotélica para falar do momento de criação, ou do momento em que a potência passa ao ato. É o caso de Avicena, por exemplo, que concebe a criação do mundo como “ato da inteligência divina que pensa a si mesma”, de modo que todo ato de criação é um ato de inteligência e vice-versa. Avicena serve-se da imagem da tabuleta de Aristóteles para ilustrar graus de intelecto possíveis. Para ele, há uma *potência material*, que se assemelha à criança que poderá um dia aprender a escrever, mas que ainda não sabe fazê-lo; uma *potência fácil* ou *possível*, que é como aquela da criança que começa a familiarizar-se com a escrita e traça as primeiras letras; e, por fim, uma potência completa ou perfeita, que é a do escriba senhor da arte de escrever no momento em que este não escreve.

Mais adiante, Agamben nos revela que na tradição árabe a criação também é assimilada ao ato de escritura, e o agente que faz o trânsito entre potência e passagem ao ato é representado por um anjo cujo nome é Pena (Qalam). Assinalamos, aqui, o modelo como o filósofo e poeta Ibn-Arabi define em uma só letra a existência de um ser puro – em potência. No seu livro *As iluminações de Meca*, do sé-

culo XIII, há um capítulo dedicado à ciência das letras, no qual as vogais e as consoantes são tratadas com suas correspondências aos nomes divinos. Ali consta que o processo de conhecimento se dá pela passagem do inexprimível ao exprimível, e o processo de criação, pela passagem da potência ao ato. É muito interessante que a passagem da potência ao ato de criação seja representada graficamente por três letras enlaçadas em um só gesto, que codificam uma única “letra da qual tu és o sentido” (AGAMBEN, 2015, p. 16). Ou seja, temos um símbolo que é gesto do enlace de três letras, que representa essa passagem de maneira absoluta. São três letras que formam apenas uma, apontando a passagem da potência ao ato em um único signo que contém em si toda a significação. “A equiparação entre escritura e processo de criação é, aqui, absoluta. O escriba que não escreve (do qual Bartleby é a última e extrema figura) é a potência perfeita, que apenas um nada separa agora do ato de criação” (AGAMBEN, 2015, p. 18).

Ao lançar mão de algumas perguntas para pensar o problema da potência, Agamben se questiona quem move a mão do escriba para fazê-la passar ao ato de escritura. Nesse sentido, o filósofo busca pensar a dobra entre potência de criação e ato: se toda potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao ato só pode acontecer transportando no ato a própria potência de não ser. Diz ele:

A aporia é, aqui, que o pensamento não pode nem pensar nada nem pensar alguma coisa, nem ficar em potência nem passar ao ato, nem escrever nem não escrever. E é para fugir a esta aporia que Aristóteles enuncia a sua célebre tese sobre o pensamento que se pensa a si mesmo, que é uma espécie de ponto médio entre pensar nada e pensar algo, entre potência e ato. O pensamento que pensa a si mesmo não pensa um objeto nem pensa nada: pensa uma pura po-

tência (de pensar e de não pensar) [...].
(AGAMBEN, 2015, p. 22)

Ao lado de Agamben, sabemos que as três grandes religiões monoteístas professam a criação do mundo a partir do nada: então Deus criou a terra. Mas o que isso significa? Dizer que Deus criou a partir do nada (*ex nihilo*) coloca em pauta a questão da existência divina: se Deus criou o mundo, quem criou Deus? Giorgio Agamben está interessado em discutir o problema da potência *versus* a criação, e aponta que há nos teólogos uma recusa em reconhecer a matéria anterior à divindade, de modo que o problema da criação divina se torna um problema da existência de uma possibilidade ou de uma potência divina: “Dado que, segundo Aristóteles, cada potência é também potência de não, os teólogos, ainda que afirmando a onipotência divina, eram, ao mesmo tempo, obrigados a negar a Deus qualquer potência de ser e de querer” (AGAMBEN, 2015, p. 25). Isso porque, se reconhecessem em Deus uma potência de ser, teriam em contrapartida que reconhecer a de não ser; do mesmo modo que se Deus quis o bem, também poderia querer o mal. A solução que os teólogos encontraram foi vincular a criação à Sua vontade, não podendo querer ou fazer outra coisa senão aquilo que quis: “a sua vontade, como o seu ser, é, por assim dizer, absolutamente privada de potência” (AGAMBEN, 2015, p. 25). Assim, Agamben afirma:

O ato de criação é a descida de Deus em um abismo que não é outro senão o abismo da sua própria potência e impotência, do seu poder e do seu poder não [...]. Deus, o pensamento e a matéria são uma só coisa e este abismo indiferenciado é o nada de onde o mundo procede e sobre o qual eternamente se apoia. [...]. Apenas no ponto em que conseguimos des-

cer neste Tártaro e fazer a experiência de nossa própria impotência tornamo-nos capazes de criar, tornamo-nos *poetas*. E o mais difícil, nesta experiência, não são o nada e as suas trevas, [...] o mais difícil é sermos capazes de anular este nada para fazer, do nada, alguma coisa". (AGAMBEN, 2015, p. 26)

Tendo em vista que impotência não é entendida como incapacidade, mas como impossibilidade, nessa passagem Agamben aponta para algo fundamental, que dá pistas sobre a transmissão do *saber-fazer-com* o impossível: ele propõe produzir a experiência da própria impossibilidade para, assim, ser capaz de criar, tornar-se poeta. Essa dimensão que se vale da impossibilidade como operação de criação desloca a resposta esperada e aposta no surgimento de outra condição.

A constelação filosófica que Giorgio Agamben desenha nas primeiras páginas de "Bartleby, ou da contingência" evidencia alguns tópicos. Até aqui, temos: a imagem do escriba; a relação entre potência e ato; a potência de não; e a relação entre potência e criação. Ele introduz essas ideias para dizer que, como o escriba que cessou de escrever, Bartleby é a figura extrema do nada do qual procede toda a criação, ou seja, torna-se potência pura, absoluta. O personagem é a mais implacável reivindicação do nada, a própria tabuleta de escrever; um papel em branco, uma parede lívida

Em um pequeno texto intitulado "O impossível", Rimbaud nos fala de uma condição de perda irreparável na cultura ocidental, e suplica aos deuses uma outra solução que não seja as saídas morais encontrada pelos humanos.

Quando Agamben retoma a questão da potência/ato, ele salienta que, já em Aristóteles, há um paradoxo: na passagem da potência ao ato, a potência quase é suprimida.

Ao articular o termo, potência é lida, então, como possibilidade (portanto, impotência, como impossibilidade).

Jean-Luc Nancy diz: "Eis como 'impossível' não significa 'não pos-

sível' (irrealizável) mas estranho à economia do possível e do impossível, do cálculo de uma (in)viabilidade, como se diz hoje em dia. O possível sempre é uma projeção extraída do real dado, diz Bergson. O 'impossível' em relação a isso não acompanha o dado. [...]

Pensar fora do possível é pensar o inédito, o inaudito – o que toda existência carrega com ela e que, entretanto, jamais é dado, depositado, seja para ser conservado ou para ser reformado. O mundo não é para ser mudado: ele está por ser criado.”

(Anotações minhas + fragmentos dos textos retirados do site: <<http://flanagens.blogspot.com.br/>>)

Ressaltamos que a contingência, em Aristóteles, trata-se da categoria dos acidentais. Ao acolher o acidental (contingente) como uma das modalidades do ser, Aristóteles avança para uma lógica que inclui proposições indefiníveis quanto aos valores verdadeiro e falso.

e vazia na sua própria brancura. Ao pronunciar “preferiria não”, Bartleby suspende a consequência inevitável, apontando na direção daquilo que nos torna humanos: ao romper com o determinismo da necessariedade, o que se revela são as infinitas possibilidades.

Aristóteles (1985) trabalha com alguns conceitos que podem ajudar a pensar o personagem de Bartleby e o que ele tem a ensinar sobre modos de operar com a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível. O filósofo grego traz as categorias de “possível”, “impossível”, “contingente” e “necessário” para formular o enlace com a questão da potência e do ato. Em poucas linhas, o possível é entendido como aquilo que pode ser mas não é, e se contrapõe ao impossível; o necessário se opõe ao contingente na medida em que este pode não ser ao mesmo tempo em que é. Giorgio Agamben resgata essas noções para dizer que a tradição ética ocidental com frequência procurou evitar o problema da potência reduzindo-o aos termos de vontade e da necessidade: “não é o que você *pode*, mas o que você *quer* ou *deve* é o seu problema dominante” (AGAMBEN, 2015, p. 26). É justamente a essa concepção que o advogado do conto recorre toda vez ao solicitar algo para Bartleby: “mas você não quer?”; “você

gostaria de...”; “preferiria não”, responde o escrivão. “I would prefer not to” elimina qualquer traço do verbo querer, é uma renúncia ao condicional, que não afirma nem nega o que quer que seja: é e não é ao mesmo tempo. Uma condição absoluta de pura potência.

O advogado não cessa de lembrar a Bartleby sobre a vontade e a necessidade. E mesmo quando ele procura compreender ao seu modo o escrivão, esquece que “potência não é vontade e impotência não é necessidade” (AGAMBEN, 2015, p. 27). Agamben chama essa noção de *ilusão perpétua da moral*, sustentada na crença de que “a vontade tenha poder sobre a potência, de que a passagem ao ato seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e de não fazer)” (AGAMBEN, 2015, p. 27). Essa ilusão é a que os teólogos medievais sustentavam: na distinção entre *potentia absoluta* (segundo a qual Deus pode fazer qualquer coisa) e *potentia ordinata* (segundo a qual Deus pode fazer somente aquilo que acorda com a sua vontade), a vontade seria o princípio que consente em ordenar o caos indiferenciado da potência, de modo que, sem essa vontade, não se pode passar ao ato. Assim, Agamben afirma que “Bartleby recoloca em questão precisamente essa supremacia da vontade sobre potência” (AGAMBEN, 2015, p. 28), pois “Não é que ele não *queira* copiar ou não *queira* deixar o escritório – apenas *preferiria não fazê-lo*”. “Preferiria não” é uma fórmula que, “tão meticulosamente repetida, destrói toda possibilidade de construir uma reação entre poder e querer [...]. Ela é a fórmula da potência” (AGAMBEN, 2015, p. 28).

Mas o que essa fórmula anuncia? Para Agamben, a resposta é certa: a fórmula anuncia a experiência de uma possibilidade ou de uma potência. Por estabelecer uma suspensão na linguagem, em que *vontade*, *querer* ou *poder* são deixados de lado para abrir um buraco vazio, a frase anunciada por Bartleby supõe um intervalo em que não podemos nem atribuir, nem negar, nem aceitar ou re-

futar qualquer condição. A experiência que “se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas a espiral luminosa do possível” (AGANBEM, 2015, p. 32). A experiência de Bartleby é a mais extrema em que uma criatura pode se arriscar, pois ele fica entre o ser e o não ser, entre poder e não poder. Um espaço no entre, em que se conserva toda a potência desvinculada da razão. “Ser capaz, numa pura potência, de suportar o ‘não mais’, para além do ser e do nada, permanecer até o fim na impotente possibilidade que excede ambos – esta é a experiência Bartleby” (AGAMBEN, 2015, p. 35). Ao colocar em ato a interrupção da fabulação lógica, Bartleby destitui o modelo de causalidade já definido, fazendo surgir um espaço indeterminado que pode ser palco para outras formas de existir.

O espaço indeterminado denuncia um movimento entre ser e não ser em que tantos filósofos, poetas e literatos se detiveram. Esse movimento coloca em causa a verdade para além de sua verificabilidade. Ainda em Agamben (2015) a experiência literária problematiza o próprio ser, independente de um verdadeiro ou falso. “Os experimentos da literatura são sem verdade”, pois neles a verdade é que está em jogo, de modo que “aquele que aí se aventura, com efeito, arrisca não tanto a verdade dos próprios enunciados quanto o próprio modo do seu existir” (AGAMBEN, 2015, p. 37). Quando falamos na experiência de Bartleby, referimo-nos a essa espécie de experimento que suspende uma verdade e que não diz respeito ao ser ou não ser em ato, mas antes fala sobre um ser em potência. Por isso, Agamben vai dizer que “Um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, chama-se em filosofia primeira, contingente. O experimento, em que Bartleby se arrisca é um experimento de *contingentia absoluta*” (AGAMBEN, 2015, p. 38). Destacar a modalidade aristotélica da contingência pressupõe uma visão de mundo não binária, que, no limite, revela as singu-

laridades dos sujeitos. Suspender um tempo para que algo não cifrado possa advir é uma condição que interroga a determinação da consequência necessária. É uma condição essencial no exercício de humanização.

Ainda um último ponto instigado pelo livro de Giorgio Agamben. Nosso personagem Bartleby, segundo conta o narrador, trabalhava no “Departamento de Cartas Mortas”, antes de chegar ao escritório em Wall Street. É curioso pensar que esse lugar se ocupa justamente daquilo que poderia ser mas não foi; ou daquilo que é (cartas), mas que não chegou a ser (pois não encontraram seu destino). Cito Agamben:

“O eu é um outro”
(Rimbaud); “O ser só tem possibilidade no impossível” (Heidegger); “o outro que há em mim é você” (Leminski); “ser ou não ser, eis a questão” (Shakespeare).

Lettere quer dizer tanto “carta” quanto “letra”.

Não poderia sugerir de modo mais claro que as cartas jamais entregues são a cifra de eventos alegres que poderiam ter sido, mas não se realizaram. O que se realizou é, ao invés, a possibilidade contrária. A carta [*lettera*], o ato de escritura, assinala, na tabuleta do escriba celeste, a passagem da potência ao ato, o verificar-se de um contingente. Mas, precisamente por isso, toda carta assinala também o não verificar-se de algo, é sempre também, nesse sentido, “carta morta” [*lettera morta*]. É esta a intolerável verdade que Bartleby aprendeu no escritório em Washington, este o significado da fórmula singular: “mensageiros de vida, essas cartas se apressam rumo à morte” [...]. (AGAMBEN, 2015, p. 50)

Agamben recolhe a citação da carta aos romanos em que Paulo trata do mandamento que foi enviado para um fim (mandamento que é o da Lei), do qual o cristão foi libertado. Assim, tem-se outra perspectiva na relação entre Bartleby e o advogado, bem como entre Bartleby e a relação com a escritura: “Bartleby é um *law-copist*, um escriba no sentido evangélico, e a sua renúncia à cópia é também uma renúncia à Lei, um liberar-se da ‘antiguidade da letra’” (AGAMBEN, 2015, p. 51). Tal como em Deleuze, Bartleby também é entendido, aqui, como um novo Messias, porém, para Agamben, ele não vem para redimir o que aconteceu, como Jesus, mas para salvar o que ainda não foi. Bartleby é um escriba que interrompe a escrita e suspende um tempo. Ele é a potência absoluta que contém em si toda possibilidade e impossibilidade. É na medida em que Bartleby pode, ao mesmo tempo que não, que ele faz valer a força da contingência.

3

Era tão frio, que quase não conseguia respirar. A tentativa de evitar que o ar gelado tocasse as entranhas causava a total perda de referências e um desassossego crescente. A noite já havia caído e a fumaça dos fogões à lenha disparava no céu compondo um desenho intragável. De longe, era possível ouvir os berros.

Estava nascendo.

Se o ser humano nasce, é para que algo aconteça.

Halldora (a desumanização, a alteridade)

O livro *a queimar-me as mãos*, incendiou o pensamento. O texto ardente de Valter Hugo Mãe, em *A desumanização*, é uma narrativa do resto, que trata daquilo que da vida resta como vivo atravessado pela morte. Halldora, ou somente Halla, é a personagem principal do livro. Depois da morte de sua irmã gêmea, Sigridur, ela renuncia a qualquer esforço de se distanciar da morte, pois “na morte, sonha-se” (MÃE, 2014, p. 24). Halla deseja escavar a terra e alcançar a irmã; quer se encontrar no mais absoluto invólucro de paz e confiança, onde os bichos entram pela boca; quer segurar o dedo mindinho de Sigridur, até que seus corpos se afinem. Forjada a uma realidade bruta e na falta de uma promessa futura, Halldora tenta gerar no próprio ventre a vida que lhe escapa. Sem êxito, ela é atravessada mais uma vez pela perda e pela morte, estilizando seu corpo. O filho, que é concebido como aquele que poderia lhe conferir um lugar, faz Halla sangrar até quase seu fim. O livro, que é dividido em dois, mostra na segunda parte o empenho de Halldora na tarefa do impossível: a busca de se reduzir a uma só voz, de tentar extrair vida do que parece estar morto e sem outro desti-

Em entrevista, Valter Hugo Mãe lembra: “Eu combato a tirania da individualidade. Cada um de nós é uma figura coletiva e a única forma de reclamarmos uma identidade humana é termos em conta os outros. Parece que criamos uma euforia por nós mesmos e quase nos convencemos de que somos autossuficientes e podemos rejeitar os outros. Essa solidão extrema como objetivo é uma forma desumanização.

[...] Eu tenho estado a trabalhar essa ideia de desmontar algumas verdades que nós tomamos como reais só porque elas são muito repetidas.” (MÃE, 2015, n. p.).

no que não o mesmo de Sigridur. Halldora precisa deixar a dualidade de ser a irmã menos morta, a garota mutilada, para construir suas novas significações sem que seja o caminho da morte prematura.

A escolha de abordar *A desumanização* para pensar a transmissão do *saber-fazer-com* o impossível se fez com a aproximação ao Setor de Cuidados Paliativos do Hospital Nossa Senhora da Conceição de Porto Alegre, um espaço em que, através dos movimentos de vida, desenham-se linhas que orientam a travessia da morte. Tratar da literatura nesse contexto é uma primeira tentativa de trazer a ficção como uma presença de transmissão, com o interesse de que seu discurso seja capaz de deslocar os modos de ver e de sentir, uma vez que tomar a literatura como um dizer indireto e oblíquo nos coloca diante do aberto a que as palavras podem nos levar. Elegemos a *alteridade* como chave de leitura deste ensaio por entendermos que o outro é parte fundamental no processo de formação, no caminho de humanização. Também, por considerarmos que “o inferno não são os outros, pois um homem sozinho é apenas um animal. A humanidade começa nos que te rodeiam, e não exatamente em ti” (MÃE, 2014, p. 15). Dessa forma, nos aproximamos das palavras de Valter Hugo Mãe de um jeito simples e honesto, sem maiores pretensões, com a vontade de percorrer brevemente seu texto e recolher dele pistas que nos ajudem a pensar a transmissão do *saber-fazer-com* o impossível, quando este se vê figurado pela morte.

”

Quando publicou *A desumanização*, o escritor português comentou que, para nos tornarmos humanos, é preciso ser um pouco menos humano. É preciso reduzir os índices de sensibilidade e tocar o irreparável da existência para, assim, nos tornamos

gente.¹ Tal afirmação, que aponta para o avesso do que estamos acostumados, revela algo essencial para pensar as políticas de formação e humanização em saúde: não recusar o desumano para humanizar-se.

A narrativa de Valter Hugo Mãe parece evidenciar a dimensão profundamente humana que é haver-se com aquilo que se desconhece, que impacta e desestabiliza. Diante da perda da irmã, Halla se vê sozinha. Seus pensamentos são sustentados apenas pela herança desolada dos afetos, em que viver é realizar algo da morte. Afastada em terras distantes, sem a presença da irmã, única pessoa que lhe ensinava sobre a vida, Halla tem que aprender na solidão aquilo que lhe acontece: “fui confirmar ao meu pai que descobrira o pânico. Um instante em que o interior vinha à pele estarrecido com o nojento das entranhas” (MÃE, 2014, p. 29). A garota tem na morte da irmã o seu encontro com o impossível. “Não havia uma palavra para o explicar. Era real e não se pronunciava” (MÃE, 2014, p. 34). O impossível da morte que avizinha sua vida está sempre à espreita, insistindo em não cessar de se fazer presença.

Einar, menino do vilarejo, tolo, bastante feio e que “não prestava para nada” (MÃE, 2014, p. 35), é outro personagem da história que traz como efeito de leitura a necessidade do encontro com o impossível para pensar o *saber-fazer-com*. Estranho e órfão, ele é apresentado como a imagem da desgraça: “Einar tinha um sorriso negro. A boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar. Tinha a boca como um objeto. Um rabo que fosse uma coisa e tivesse lâminas e cortasse” (MÃE, 2014, p. 39). Einar vive aos cuidados do Steindór, pastor da localidade, de quem ele

¹ “Vir a se tornar gente” é uma expressão muito utilizada pelo próprio autor e diz respeito à humanização.

guarda uma memória esquecida, triste e dolorosa. Halla e Einar se unem mesmo contra a vontade da gêmea morta, e como que traída pelos acontecimentos, Halla se deixa levar na companhia desagradável desse garoto e tem nessa aproximação mais um encontro com o impossível: o do sexo.

Deitámo-nos no chão, sobre a minha irmã, a dizer coisas à sorte e a ocupar espaço.

[...] Não parava de pensar que estava proibida de *fazer futuro* com ele. Era como desobedecer à morte. Ordens da morte, do lado de lá da vida. O Einar não podia ser meu namorado.

Encostou o objeto sujo no meu peito. Mexendo-me e eu com a impressão de que a pele me ficava preta. Sou um falcão, desses falcões que atacam sem *piedade*. Beijava-me assim, eu a sentir que a pele amargava como se estragando. Pedia-lhe que namorasse comigo apenas por *amor*. Podes gostar de mim dizia eu. E ele tocava-me gulosamente, a garantir que sim. Que gostava de mim. Enquanto não for por amor, não namores muito. Eu pedia. Esperava que o amor, quando acontecesse, me tirasse o *nojo* que sentia. Passaria a achá-lo limpo. *Dói-te* aqui, perguntava-me. (MÃE, 2014, p. 39, grifo nosso)

Dizem que nos Cuidados Paliativos ao cair da noite o trem da morte passa nos corredores do hospital, sendo difícil enganá-la, de modo que a cada dia que se faz, enuncia-se novamente a sua possibilidade. Durante a noite o silêncio parece gritar e o vazio se completar. A impressão que sentimos, é que no setor dos Cuidados Paliativos, a promessa de fazer futuro não existe, e os profissionais são confrontados com a necessidade de achar vida na morte. *Piedade*, amor, nojo e dor: elementos que de alguma maneira, atravessam

sam os sujeitos que habitam o setor. Os corpos dos pacientes nos Cuidados Paliativos, são corpos em que o sexo, a sexualidade e a erotização tendem a não ser considerados, mesmo que o pedido de uma última noite de prazer assalte os corredores, dando a ver o desejo.

Sexo e morte: abismos mais radicais entre o eu e o outro. Abismos que escancaram o impossível em nós, pois a cada vez não renunciamos de tentar construir pontes que nos conectem ao outro. No texto *A psicopatologia da vida cotidiana*, Freud vai dizer que há dois encontros que por excelência nos convocam a dar provas de um *saber-fazer-com*: o encontro com o sexo e com a morte. Na ficção de Valter Hugo Mãe, logo nas primeiras páginas, somos convocados a essas duas dimensões que conduzem os personagens ao abismo que não cessa de interrogar tanto a vida quanto a morte. A nossa questão se desdobra assim, junto com o impasse colocado no livro: o que a trama dos encontros/desencontros n' *A desumanização* tem a nos dizer sobre o *saber-fazer-com* o impossível?

'''

CINCO INDÍCIOS SOBRE O *SABER-FAZER-COM*

1 turbulento movimento inventivo com a linguagem: dar voltas e jogar com as letras. Turbilhonar!

2 escapulir
transitivo direto
p. us. deixar escapar.

3 desfazer a língua

4 saber-fazer-com é imprevisível, singular;

5 temos dois verbos: saber e fazer. Saber fazer ou fazer saber.
Ainda: fazer sem muito saber ou saber sem muito fazer.

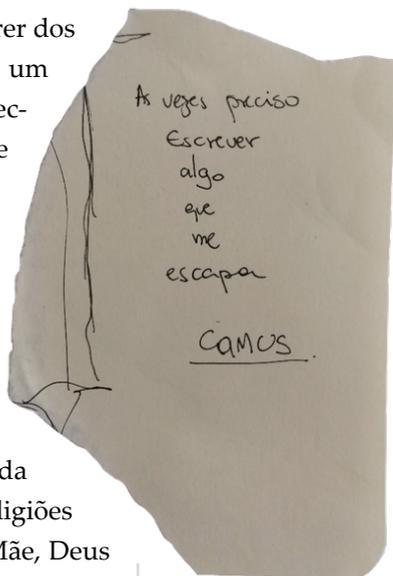
'''

Valter Hugo Mãe expõe a todo o momento o humano diante da radicalidade da natureza. Não por acaso, ele escolhe as paisagens da Islândia, repleta de montanhas, charnechas, vulcões, fiordes e geleiras, para desenrolar a sua trama, que pela primeira vez foi escrita fora de Portugal, além das fronteiras. A Islândia vem a ser, junto com Halldora, uma das personagens principais do livro. O escritor aproxima o leitor a esse país nórdico e gelado, pois acredita que para viver lá é preciso “ter resistência, é preciso ser-se

² Valter Hugo Mãe afirma isso em entrevista para a televisão portuguesa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3BU5kAMnms>>.

muito duro e ter uma vida interior muito rica para suportar a clausura”.² A Islândia é um país pequeno, pouco populoso para a imensidão da sua geografia, tem pouco ou quase nada de recursos naturais devido à longa exploração no decorrer dos séculos. Para Mãe, a Islândia é um território que convoca à introspecção, ao mesmo tempo em que confronta a pequenez humana.

Para falar da Islândia, Valter Hugo Mãe recorre muitas vezes à figura de Deus. É um Deus que se faz como : própria natureza, como algo do inapreensível e incompreensível, diferente, portanto, da concepção de um Deus das religiões monoteístas. Em Valter Hugo Mãe, Deus parece estar mais ao lado daquela que foi a concepção de Espinosa, que vê Deus e Natureza como uma coisa só (*Deus sive Natura*), e não como um super-homem dotado de um poder onisciente e de vontade onipotente, legislador e juiz das coisas e dos seres humanos, monarca do universo (CHAUÍ, 1995). No livro, Deus é o encontro com a palavra silenciosa, com a ausência, com a normalidade: a “vida é a normalidade e deus é a normalidade. O poema é normal” (MÃE, 2014, p. 45).



Agamben diz: “onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da língua. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam silva (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações.” (AGAMBEN, 1999, p. 29).

Deus é visto pelos olhos de Mãe como a potência criadora, a matéria da língua. É o estado que marca um ponto de passagem: lugar onde as palavras ultrapassam um limite e, ao atravessar as fronteiras, evocam uma intensidade do sujeito perdido em seu dizer, ali onde ele é pura potência.

Chamávamos-lhe deus ou Islândia sem ter como atribuir a cada nome um significado. *As palavras eram inúteis para abordar algo que estava proibido pela pequenez humana.* Qualquer nome não passava de uma blasfêmia, como qualquer ideia que quiséssemos guardar segura acerca da grandeza infinita de deus, da Islândia ou da morte. Somos imprudentes ao arriscar conversar acerca destas coisas, confessava eu. Descobrir o nome e o significado de deus não compete a ninguém. Repeti: descobrir o nome e o significado de deus não compete a ninguém. *Deve dar-nos medo a necessidade de entender.* Deve dar-nos medo a necessidade de entender deus. Ele é desconhecido, se por ventura se der a conhecer então é uma falsidade. (MÃE, 2014, p. 24, grifo nosso)

Nos corredores do hospital, além dos profissionais de saúde e familiares, circula a crença na onipotência do saber médico. Aquele que tudo sabe, que tudo controla e que todos devem respeitar. Porém, nos Cuidados Paliativos, isso não acontece. O médico não é mais sinônimo de Deus, ele não tem o suposto poder de curar. A medicina chega ao seu limite e as fronteiras se diluem, dando margem para outros tipos de experiência. Nos Cuidados Paliativos, há espaço para a arte, para a espiritualidade, para a convivência. Há espaço para o estranho e para o estrangeiro. Dessa forma, o texto de Valter Hugo Mãe destaca algo da transmissão de

um *saber-fazer-com* o impossível, pois confronta a radicalidade da existência, considerando o abismo como plataforma que contorna aquilo que não conseguimos nomear e nem mesmo entender. É um texto repleto de elementos muito próximos da realidade dos Cuidados Paliativos, onde a humanização é chamada a comparecer como forma de fazer travessia promovida pelo encontro com o impossível de representar da morte.

”

Na trama, Halldora trilha o caminho de vir a se tornar gente. Do encontro com os impossíveis, seguimos junto com a personagem as desventuras de um corpo frágil na iminência constante do desaparecimento até a passagem para sua subjetivação. O deslocamento em direção ao convívio com outras pessoas vai inscrevendo-a em um espaço outro, distante das hostilidades da sua mãe e do silêncio de seu pai. Mesmo que Einar seja a convivência que Halla aparentemente não quer, é nele que ela encontra uma das possibilidades de compor laço com algo do desejo. Na presença do Outro que Halla se faz. Em uma rápida mas importante passagem do livro, reconhecemos um dos principais momentos de ruptura em que as palavras do Outro desenham uma extensão possível para o percurso de singularização da personagem. Na sua casa, depois de receber a visita da tia que vem de muito longe (mulher dramática e sempre aflita, solteirona e larga, capaz de comer sozinha um urso inteiro), Steindór inesperadamente aparece e, com uma postura muito diferente dos demais membros da família, é quem pela primeira vez nota em Halldora a promessa de um vir a ser: “o homem que instruíra a morte, o sábio da nossa terra, achava que minha vida podia começar” (MÃE, 2014, p. 88). É exatamente nesse momento do livro que a personagem se vê obrigada a sair

da sua casa e ir morar com Steindór e Einar na igreja da vila. É nesse instante, também, que o Outro confere a possibilidade de um começo diferente, abrindo espaço para que Halla constitua sua própria subjetividade. O corte que a introduz no mundo convoca a buscar longe de casa as respostas aos dolorosos impasses que o tempo de sua vida impôs.

A invocação ao Outro para a evocação do ser. É com essas palavras que Raul Antelo inicia um pequeno ensaio sobre a poesia de Alejandra Pizarnik. Nesse texto, ele faz alusão ao termo “fronteira da alteridade radical” (ANTELO, 2001, p. 31), expressão usada no seu livro *Transgressão e Modernidade* que estabelece entre o eu e o outro um espaço que precariamente é reconciliado pela mediação da palavra. Uma espécie de fronteira que ao supor uma distância coloca um desvão, uma fratura que sustenta a emergência do desconhecido, na qual a palavra é agenciadora de deslizamentos. A partir da pista de uma “fronteira da alteridade radical”, seguimos na direção de entender a noção de “alteridade” carregada pela ideia de “estrangeiro”: esse estranho-outro que vem de fora (ou o próprio eu), que se desloca entre as fronteiras, possibilitando o surgimento de novas significações.

”

Valter Hugo Mãe parece apontar o amor, o laço com o outro, como premissa fundamental da humanização. Amor, que também carrega o seu oposto (ódio), como ingrediente necessário que sustenta a passagem de um corpo recolhido em fragmentos, para a transposição em um corpo integrado por palavras. Pela alteridade, mergulhado no caldo do simbólico, é que o sujeito tem a possibilidade de se constituir. Diante do impossível, Halla evoca o nome do amor, como súplica que se dirige em queda, ao aberto da grande boca dos fiordes. Ela quer ser longe, quer ser inteira. O pequeno quarto aos fundos da igreja abriga sua existência junto de Einar,

compondo um limitado involucrio de confiança e quietude. Ali, os dois têm a paz necessária para fazer dos dias singelas invenções. A estranheza compartilhada pelo sexo faz o corpo de Halla se fechar em si. O espelho na parede é testemunha inefável das cenas de amor e confronto a menina com sua imagem, que já não é mais igual à da irmã:

 Não era possível continuarmos gêmeas. Pensava agora. Porque amadurecia e haveria a Sigridur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que eu procuraria ininterruptamente. (MÃE, 2014, p. 124)

O tempo a descontar devagar marcou a convivência entre esses dois corpos atravessados pela dor, como lugar da experiência com a criação. A nostalgia provocada pela densa paisagem islandesa fez o amor existir aos pedaços. Foi a nostalgia, também, que levou Halla até as palavras. O tempo que perdura em longas horas escuras transformou os livros em blocos prazerosos que deram sabor ao mundo. Os livros, no romance, carregam os aromas que inebriam o ar: “voltávamos aos livros, a ler tudo outra vez e só reparávamos nas palavras. Queríamos nada saber das histórias. Prestávamos atenção às palavras para sabermos como eram ditas as coisas” (MÃE, 2014, p. 125), de modo que eles, ao perfumar a linguagem, deixam as palavras, “como lâmpadas na boca que iluminam tudo no interior da cabeça” (MÃE, 2014, p. 125).

A vontade de Halla em nomear as coisas, ou saber como elas eram ditas, desperta a curiosidade na vida. Entendemos, na companhia de Freud e Lacan, que é a partir da nomeação que o mundo ganha um contorno, onde se decantam as possibilidades do sujeito produzir respostas diante das descontinuidades que o

real imprime, constituindo, na mesma medida, a elaboração de uma posição singular. O trabalho de nomear é um trabalho de criação, no qual as palavras operam como uma passagem para o simbólico ali onde a trama não tem significação. Ou seja, é diante do impossível que as palavras precisam comparecer. É diante do impossível que Halla vai em direção às palavras e constrói seu corpo, podendo fazer as suas próprias escolhas.

'''

As palavras de Valter Hugo Mãe, no livro *A desumanização*, são palavras escorregadias que deixam apenas pistas, restos e migalhas pelo caminho. Uma escrita que, pela vertigem, produz um rastro de afetos que causam marcas, em que a transmissão está naquilo que se perde, que perece e desaparece; naquilo que decanta de um apagamento. Suas palavras um tanto quanto fugazes têm certa vocação para serem vento: às vezes suave, brisa que envolve e inebria; às vezes forte e avassalador; presença constante que vai e volta, sem permanecer. Palavras-vento que, ao supor uma queda, permitem voar. Percorrer os rastros e restos da obra de Valter Hugo Mãe é um percurso árido. A palavra e a linguagem, que são também tema e assunto dos seus livros, tentam contornar o inefável, testemunho de um dizer daquilo que nunca se diz. “As palavras eram inúteis para abordar algo que estava proibido à pequenez humana” (MÃE, 2014, p. 24). É por meio da palavra poética que o escritor abre espaço, deixando no vazio indeterminado da letra um lugar para a criação. É nos convidando a ler sua poesia que Valter Hugo Mãe traça uma rota pendular, que vai do infinito ao finito, de um aqui a um além.

'''

O percurso que Halldora constrói ao se deparar com o impossível tem na poesia um espaço de travessia. Ela testemunha da relação com o pai a paixão pelas palavras. Ele, que escrevia poesias, cessa de criar após a morte de Sigridur. Halla não entende o que acontece com o pai, porém guarda em segredo as frases ditas em outros tempos, sentenças que atravessam o corpo e a vida. É no convívio amargurado, compartilhado pelos dois, que o poema faz superfície. “A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas” (MÃE, 2014, p. 45).

Ao conservar as palavras do pai quase como um estado de prece, Halla procura dar um sentido à pulsação que a consome. Porém, o sentido que organiza perante o vazio de significação também produz algo que insiste em escapar. Não é possível abarcar tudo em um só dizer, e Halla compreende bem isso. Os nomes não dizem o que dizem. Para alcançar um sentido, é preciso deslocá-los, encontrar um lugar que se forma no silêncio. Mesmo tentando apreender cada palavra no seu mais íntimo traço, ela se deixa tomar pelas letras que desconhece e faz da poesia sua nostalgia infinita. Ela sabe que entre as palavras e as coisas há um hiato em que algo se perde, e que a poesia, através dos silêncios sonoros do poema, talvez seja a única matéria do seu corpo. É como se em vez de realizar algo da morte, o poema e as palavras fizessem borda ao seu desamparo, abrindo espaço para a possibilidade de uma vida. “A palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT, 1997. p. 315).

”

No livro *Resistência da poesia*, Jean-Luc Nancy defende que “o sentido da poesia é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2005, p. 10) e que a poesia, como uma qualidade que não aceita

“Toda poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra.” (BARTHES, 1990, p. 93).

Os poetas aproximam pela palavra isso que escapa e ao mesmo tempo se infiltra na língua. A psicanálise e a poesia se entrecruzam no esforço de cingir o impossível de dizer como um modo de lidar com o existir.

ser circunscrita a um gênero de discurso, está sempre negando um sentido, de maneira que ela é mais um acesso *ao* sentido do que um acesso *de* sentido. O fazer colocado na poesia é um fazer que se dirige à linguagem “no momento em que a perfaz no seu ser” (NANCY, 2005, p. 19), de tal forma que o fazer na poesia está situado no mesmo nível em que dizer é fazer e fazer é dizer. Daí decorre sua resistência: o que resiste na poesia é o que, na língua ou da língua, anuncia ou contém mais do que a língua. É a poesia que faz o sentido daquilo que se apresenta como indefinível (NANCY, 2005). A poesia, essa “memória excessiva”, no dizer de Silvina Rodrigues Lopes, encontra apenas na própria poesia sua maneira de ser, de modo que não acessamos nela apenas a força que nos desvia daquilo que não tem nome, encontramos também um pensamento de passado, presente e memória infinita que processa sendo interrogação inapreensível (LOPES, 2012).

Quando Lacan se refere aos poetas, ele aponta para algo da invenção poética que a psicanálise pode tomar de inspiração ao trabalho analítico. De alguma forma, ele está interessado na ideia de jogo com as palavras, que permite livrar a linguagem de seu uso utilitário. Os poetas, com a licença de forjar uma disjunção

na linguagem, fazem valer o lapso poético entre a palavra e o sentido, e assim mostram aos analistas um artifício para a escuta do sujeito na clínica psicanalítica. Porém, longe de tomar o analista como um poeta, a nossa intenção, na companhia de Valter Hugo Mãe, é não se furtar ao exercício da poesia, que também é da literatura (enquanto palco para o jogo das letras), para operar com a transmissão de um *saber-fazer-com* o impossível. Ou seja, por meio do recurso literário, pensamos ser possível recolher efeitos de verdade, que não estão alojados em um sentido fechado, mas que concedem brechas para o impossível do dizer. É a partir do jogo com os significantes, da invenção com a língua, com o ritmo das palavras e o som das letras que a clínica psicanalítica se realiza, de modo que, ao nos referirmos a ela, podemos pensar elementos que ensinam um modo de transmissão no campo da educação.

'''

Segmentar frases e brincar com as palavras; transformar a linguagem. *Saber-fazer. Savoir-faire.* É com o escritor irlandês James Joyce, no *Seminário 23*, que Lacan apresenta o modelo do incons-

“O *sinthoma* é uma maneira de *saber fazer com isso, savoir y faire*, um reparo, uma correção diante da não equivalência sexual, ou seja, onde há relação sexual, há *sinthoma*, ponto em que o sujeito confecciona, a partir do erro, seu *sinthoma*, sua errância.” (BENTES, 2009, p.110).

“Dar uma resposta” ... A palavra responsabilidade deriva da palavra “resposta”. Por isso, ser responsável também é dar uma resposta. É responder desde onde se fala. “Por nossa posição de sujeito, somos sempre responsáveis” (LACAN, 1998a, p. 873).

O título do Seminário 24, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*, contém uma brincadeira com o sentido e a homofonia das palavras, “evidenciando que o sentido desliza pela cadeia significante, mas também cifra gozo, já que o fonema por princípio não é lógico, mas se articula, fixando vias de prazer e de desprazer. Entretanto, resta sempre algo intocável, cifrado. Cada nova significação produzida por um sujeito deixa um traço de escrita, tanto quanto o que esse traço não alcança. Reduzido o gozo, sua parte viva continua pulsante, e o trajeto da satisfação se altera. Algo desse indizível, desse intocável ganha uma alteração real, ainda que não toquemos a coisa em si.” (GUERRA, 2009, p. 138).

ciente pensado como conjunto de letras no qual estamos engajados pela via do *sinthoma*. É também nesse seminário que ele vai dizer que alguém só é responsável “na medida do seu *savoir-faire*” (LACAN, 1975-76/2007, p. 59). Mas o “que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o Juízo final” (LACAN, 1975-76/2007 p. 59).

Savoir-faire. Saber-fazer. Quando Lacan elabora essa noção, ele não está aludindo à capacidade aprendida de fazer alguma coisa; antes, ele está chamando atenção para algo que encontramos como artifício na arte, enquanto responsabilidade e implicação. A responsabilidade à qual Lacan convoca é a responsabilidade de dar uma resposta que seja singular e que não esteja alienada à demanda do Outro. A noção de responsabilidade é fundamental em Lacan, sobretudo quando trata do *savoir-faire* como proposição de fim de análise: “responder de si, e por si” (HARARI, 2002, p. 123). Todavia, é no *Seminário 24* que

Lacan aprofunda a questão do *saber-fazer*, de modo que as noções de “sentido” e de “saber” são os temas principais articulados pelo psicanalista. Nesse seminário, habitualmente abreviado por *L’insu* (o insabido), o saber se vê em ruínas. É um saber que é inconsciente e está para além, impossível de apreender; um saber que não está no lugar da verdade. Por isso, Lacan chega a afirmar que o homem não sabe *fazer-com* o saber, uma vez que o inconsciente não pode ser comandado, regido e regrado. (HARARI, 2002). Porém, ao mesmo tempo, esse inconsciente também se faz pelo tropeço, pelo engano e pelo equívoco, de modo que Lacan desloca a noção de *savoir-faire* para a proposição de *savoir-y-faire* (saber-fazer-com-isso).

Saber-fazer-com-isso nos situa sempre na direção de algo inapreensível, que escapa.

”

As palavras têm o importante lugar na vida da personagem. Seja para dar um sentido ou para levar longe dele. Esse trabalho sobre a matéria-prima da

Savoir-y-faire/Saber-fazer-com-isso

“Há uma nuance importante nessa passagem do *“faire avec”* para o *“y faire”*, resguardada pela introdução do *“y”* na língua francesa, que designa uma referência anteriormente identificada. *“‘Savoir faire’ é diferente de ‘savoir y faire’.* A introdução do *‘y’* quer dizer se desembaraçar, mas este *‘y faire’* indica que não pegamos verdadeiramente a coisa, em suma em conceito” (LACAN, 1976-77, lição 11/01/1977). Há algo que escapa. E é para tentar dar conta disso que escapa que o discurso vem em socorro. Tudo o que se diz a partir do inconsciente participa, portanto, do equívoco.” (GUERRA, 2009, p. 138).

linguagem é o impulso singular de Halla na direção de entender o mundo, de estar com o outro. As palavras são o barro do oleiro, precisam ser modeladas e tocadas na tentativa de dar uma forma à substância bruta. Uma forma que possa circunscrever o vazio da sua travessia marcada pela morte, pelo amor e pelo deserto do existir.

As palavras não são nada. Deviam ser eliminadas. Nada do que podemos dizer alude ao que no mundo é. Com trinta e duas letras num alfabeto não criamos mais do que objetos equivalentes entre si, todos irmanados na sua ilusão. As letras das palavras cavalo não galopam, nem as do fogo bruxuleiam. E que importa como se diz cavalo ou fogo se não se autonomizam do abecedário. Nenhuma pedra se entende por caracteres. As pedras são entidades absolutamente autónomas às expressões. As pedras nunca enganaremos. Elas sabem que existem por outros motivos e talvez suspeitem que o nosso desejo de falar seja só um modo menos desenvolvido de encarar a evidência de existir. (MÃE, 2014, p. 29)

Ler *A desumanização* é não ter um pouso certo. É, de alguma forma, estar disposto e disponível para desafiar o fracasso contínuo de não apreender o sentido da palavra. Sua prosa poética, às vezes com um sentimentalismo acentuado, faz com que nos deparemos com o “saber em fracasso”, que é diferente do “fracasso do saber”; abisma-se em uma cena transposta infinitamente, mas que resguarda em cada movimento aquilo que é o seu impossível. Como se a cada queda inscrita no fracasso restasse algo de uma presença, ou uma certa ausência presente que não se deixa cap-

turar. É por meio de um afeto sem nome que as palavras de Mãe bordam algo da língua com ela mesma: é a tentativa de trazer para a palavra alguma coisa que se encontra além de qualquer sentido que a linguagem possa comportar.

”

Ao falar sobre o saber e o fazer do psicanalista, Lacan lembra que o que é preciso soar em uma análise é outra coisa que não o sentido. “O sentido é o que ressoa com a ajuda do significante [...]. O sentido tampona. Mas com a ajuda do que se chama a escrita poética, vocês podem ter a dimensão do que poderia ser a interpretação analítica” (LACAN, 1977/1999b, p. 2). E ainda afirma que o saber do psicanalista, sempre suposto, nada tem a ver com a verdade: “o saber e a verdade não têm nenhuma relação entre si” (LACAN, 1977/1999a, p. 1). Para ilustrar essa dificuldade do pensamento, Lacan recorre a um poema da Idade Média em que há pouca gramática e muita lógica, pois “na estrutura do inconsciente é preciso eliminar a gramática” (LACAN, 1977/1999a, p. 1). Ou seja, é preciso eliminar certa formalização e brincar com a língua através de uma lógica própria, assim como faz a escrita poética que evidencia algo da delicadeza que se especifica no inconsciente.

“Saber em fracasso” e
“fracasso do saber”

No texto *Lituraterra*, Lacan apresenta a figura do *savoir en échec*, aproximando-a da figura *myse en abyme*. Desse texto, temos duas traduções: o *savoir en échec* como “saber em xeque” (LACAN, 2003) e como “saber em fracasso” (LACAN, 1986). Preferimos a segunda tradução, pois ela é a que chega mais próximo do que Lacan propunha com essa expressão. O “saber em fracasso” não se confunde com “fracasso do saber”, mas deve ser pensando como uma *mise en abyme*, como uma estrutura em abismo.

O poema em questão é o “Les Bigarrures de Seigneur des Accords”, de Étienne Tabourot. Outros versos no livro original podem ser visualizados no site da Bibliothèque Nationale de France (BNF) no seguinte endereço eletrônico: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k70346j>>.

“Perda de saber”

Michel de Certeau apoia-se na poesia de Schiller para se referir à escrita de Freud: “Bem longe de respaldar o discurso com uma autoridade científica, com um ‘bom autor’, esse retorno ao ‘literário’ retira-lhe a seriedade: trata-se de uma perda de saber.

E ainda mais do que isso porque, em Freud, perder é indissociável da vontade de perder; nesse caso, o gesto escriturário consiste, de fato, em lançar-se no ‘nada’ do poema.” (CERTEAU, 2016, p. 109).

Essa escrita poética que vemos saltar nos textos de Valter Hugo Mãe, e que também é presença no fazer do psicanalista, de alguma maneira implica a psicanálise. Freud tem nos textos literários, por exemplo, seu referencial experimental. “A escrita freudiana *faz* o que *diz*”, vai afirmar Michel de Certeau (2016, p. 109) ao apontar que Freud recorre à ficção como uma *perda de saber* que permite a sua produção teórica. Freud vê na ficção seu método de trabalho, tal qual a fala singular de cada um dos seus pacientes, que, através de novelas neuróticas e romances particulares, constroem sua história individual sob a égide da verdade como estrutura de ficção.

”

A Política Nacional de Humanização (PHN) estabelece normas contidas em uma cartilha com orientações de “como fazer”, ensinando os trabalhadores em saúde alguns pressupostos que determinam as suas práticas. Porém, quando nos deparamos com a realidade do Hospital, sobretudo com o Setor de Cuidados Paliativos, há algo que o PHN não consegue ensinar. Um impossível que está para além de qualquer significação, que nenhum exercício pedagógico é ca-

paz de dominar. Nesse sentido, como pensar uma formação em saúde que considere o impossível como possibilidade e potência? Que trabalhe a partir do encontro com o outro, navegando entre as fronteiras da alteridade radical? Que pondere formas de pensar a construção de um saber que considere o não saber? Enfim, como transmitir o *saber-fazer-com* o impossível?

A literatura, como um espaço para ficção, apresenta-se não como um documento “da existência (o que acarreta, antes ou depois, concepções monumentalistas da cultura), mas como formação do mesmo viver comum, um saber da experiência tão impossível como necessário” (ANTELO, 2001, p. 27). É no espaço da ficção que “cabe, com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia” (ANTELO, 2001, p. 26). A literatura, enquanto palco para acontecimentos, permite suportar a falta de determinação, abrindo espaços para navegar entre as fronteiras do desconhecido. Temos na ficção um lugar que faz o convite para suspender um tempo, uma paragem que proporciona percorrer caminhos na errância de nem tudo apreender. Apostar na literatura como um *saber-fazer-com* o impossível é privilegiar a criação e a invenção, condições fundamentais para a formação de trabalhadores em saúde.

”

O texto ardente de Valter Hugo Mãe enuncia um trabalho com a palavra que insiste em uma resistência que, da língua, contém mais do que ela mesma. Seu texto em prosa poética ultrapassa aquilo de que o sentido é capaz, tocando o ponto real do dizer. É uma leitura que convida a ir um pouco mais além, exigindo certa ignorância, um deixar-se levar pela trama, sem empreender um fechamento ou interpretação daquilo que se lê. Em *A desumanização*, a morte fala, e ao falar, convoca o sujeito a enfrentar seus próprios abismos. É um livro que propõe uma queda, um enfrentamento do

que pode haver de mais desumano no humano, mas que, na mesma medida, busca no outro, um caminho possível para atravessar o deserto do existir. Assim, ler Valter Hugo Mãe é ter a palavra como potência, mesmo sabendo de sua debilidade e insuficiência. É apostar na linguagem e na ficção como passagem, considerando o outro, pilar essencial para a construção de um *saber-fazer-com* o impossível.

'''

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. p. 15-47.

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Edições Cotovia: Lisboa, 1999.

ANTELO, Raul. Nombrarte: a poesia de Alejandra Pizarnik. *Organon*, 1989. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga06_07/matraga6e7a03.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2016.

_____. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução, notas e prefácio de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARISTÓTELES. *Organon*. Tradução, prefácio e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

AUSTER, Paul. *Todos os poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARTHES, Roland. *A preparação do Romance I: vida e obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. O espírito da letra. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 93-96.

_____. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. Ninguém. In: HOFMANNSTHAL, Hugo von. *A carta de Lord Chandos*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012. p. 65-100.

_____. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: _____. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p. 11-19.

BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 71-142. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-241. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTES, L. Servir-se da obra ou estar a seu serviço? In: LIMA, M. M. de L.; JORGE, M. A. C. (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009. p. 109-119.

BLANCHOT, Maurice. Falar não é ver. In: _____. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 64.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOCH, E. *O princípio esperança I*. Rio de Janeiro: UERJ e Contraponto, 2005.

BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CHACAL. *É proibido pisar na grama*. Belo Horizonte: Leve um Livro, 2014.

CELAN, Paul. *A arte poética: o meridiano e outros textos*. Lisboa: Cotovia, 1996.

CERTEAU, Michel de. O "romance" psicanalítico. História e literatura. In: _____. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*.

Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 91-115.

CHAUÍ, M. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Bartleby, ou a fórmula*. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 80-103.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 231-275.

_____. História do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV. 2ed. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. O inconsciente. In: _____. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Obras Psicológicas Sigmund Freud. Trad. Luiz Alberto Hanns, vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 13-75.

_____. Prólogo a *Juventude abandonada* de August Aichhorn. In: _____. *O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos*. Vol. 16. Tradução Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 347-350.

GAMITO, Maria João. Singular plural: I Would Prefer Not To. In: MARCOS, Maria Lucilia (Org.). *I Would Prefer Not To*. Em torno de *Bartleby*. Córdova: UnYLeYa, 2013. n. p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/perspectiva. Unicamp, 1994. p. 83-105.

_____. Método desviante. Algumas teses impertinentes sobre o que não fazer num curso de filosofia. *Revista Trópico*, 2006. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2807,1.shl>> Acesso em: 17 nov. 2016.

GOLDENBERG, Ricardo. *Política e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUERRA, Andrea Máris Campos. Sutilezas do tratamento do Real no final do ensino Lacaniano: a letra, o *savoir-y-faire* e *l'âme à tiers*. In: LIMA, Maria M. de; JORGE, Marco Antônio Coutinho (Org.). *Saber fazer com o Real: diálogos entre psicanálise e arte*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud: PGPSA/IP/UERJ, 2009. p. 131-145.

HARARI, Roberto. *Como se chama James Joyce? A partir do seminário Le Sinthome de J. Lacan*. Salvador, BA: Ágalma; Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2002.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. Uma carta – A carta de Lord Chandos. *Cartas para todos e para ninguém*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012, v. 1. p. 11-32.

JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

KUPFER, Maria Cristina. Freud e a educação, dez anos depois. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, n. 16, p. 14-26, 1999.

LACAN, Jacques. A ciência e a verdade. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a. p. 869-892.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b. p. 496-536.

_____. Lituraterra. *Che vuoi*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

_____. Lituraterra. In: _____. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15-25.

_____. *O seminário*, Livro 7: A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *O seminário*, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O seminário*, Livro 15: O ato psicanalítico (1967-1968). Publicação interna da Associação Freudiana Internacional. Espaço Moebius - Projeto Traduzir. Salvador, 19--.

_____. *O seminário*, Livro 24: L'insu que sait de l'une bévúe s'aile à mourre, aula de 11 de janeiro de 1977. Efeitos de significantes. Salvador: Campo Psicanalítico, 1999a. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1068/efeitos-de-significantes.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

_____. *O seminário*, Livro 24: L'insu que sait de l'une bévúe s'aile à mourre, aula de 19 de abril de 1977. Rumo a um Significante novo II – A variedade do sintoma. Salvador: Campo Psicanalítico, 1999b. Disponível em: <<http://www.campopsicanalitico.com.br/media/1045/a-variedade-do-sintoma.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'Absolu Littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. *De Piaget a Freud: para repensar as aprendizagens. A (psico)pedagogia entre o conhecimento e o saber*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: _____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012a. p.121-131.

_____. Errância, o insacrificável. *Gratuita: volume 2*. Org. Maria Carolina Fenati. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

_____. A literatura como experiência. In: _____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2012b. p. 13-45.

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Valter Hugo Mãe: “A melhor coisa que os portugueses fizeram foi o Brasil” [7 de agosto de 2015]. Rio de Janeiro: *Época*. Entrevista concedida a Ruan de Souza Gabriel. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/valter-hugo-mae-melhor-coisa-que-os-portugueses-fizeram-foi-o-brasil.html>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

MARCOS, Maria Lúcia. O valor da interrupção. In: MARCOS, Maria Lucilia (Org.). *I Would Prefer Not To*. Em torno de Bartleby. Córdova: UnYLeYa, 2013. n. p.

MELO NETO, João Cabral de. O artista inconfessável. In: _____. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 286

MELVILLE, Herman. Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street. In: AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 57-105.

MOSCHEN, Simone Zanon. Apresentação: educação, psicanálise e alteridade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 38, n. 2, p. 393-398, abr./jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362013000200002>. Acesso em: 09 out. 2016.

NANCY, Jean-Luc. Resistência da Poesia. Viseu: Edições Vendaval, 2005.

PEREIRA, Lucia Serrano. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem: ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REGO, Claudia de Moraes. Ana Cristina Cesar: uma carta nem sempre chega a seu destino. *Letra Freudiana – Do sintoma ao sinthoma*. Rio de Janeiro, n. 17/18, p. 103- 109, 2005.

SARAMAGO, José. Gonçalo M. Tavares. *Outros cadernos de Saramago*. Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/29205.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

SOUSA, Edson Luiz André de. Psicanálise e a vocação iconoclasta das utopias. *Morus – Utopia e Renascimento*, n. 6, p. 397-403, 2009. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/98/83>>. Acesso em: 21 dez. 2016.

STUDART, J. V. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*. Florianópolis, 2012. 266 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

Programa de Pós-Graduação em Literatura.

TAVARES, Gonçalo M. 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009a.

_____. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'Água, 2009b.

_____. Gonçalo M. Tavares e a glória do escritor português. [3 de setembro de 2011]. São Paulo: *Veja.com*, 2011a. Entrevista concedida a Maria Carolina Maia. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

_____. *Investigações. Novalis*. Algés: Difel, 2002.

_____. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

_____. *O senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009c.

_____. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007a.

_____. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012a.

_____. *O senhor Henri*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012b.

_____. *O senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007b.

_____. *O senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007c.

_____. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011b.

_____. *O senhor Valéry*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011c.

_____. *O senhor Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VOLTOLINI, Rinaldo. *Educação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.