

O SILÊNCIO DO AUTOR E O LUGAR DO ANALISTA¹

THE SILENCE OF THE AUTHOR AND THE PLACE OF THE ANALYST

Claudemir P. Flores

Psicanalista Membro da Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica
Ministrante no Programa de Formação Permanente da Maiêutica Florianópolis
Psicanalista na Clínica Infantil Particular de Florianópolis (CLINIPAR)
Psicólogo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Sociólogo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
claupeflores@yahoo.com.br

RESUMO

A psicanálise tem se servido da literatura para fazer avançar suas posições acerca do sujeito do inconsciente. Por diversas ocasiões, Freud tomou palavras da literatura e da arte para conceituar o ser falante. Lacan serviu-se mais de outras disciplinas, como a lingüística, a antropologia, a lógica, entre outras, do que propriamente da literatura. Neste artigo, pretendo refletir sobre um conceito importante na psicanálise lacaniana, tomando como ponto de partida a teorização acerca do lugar do autor na produção da obra literária. A questão colocada é a de uma possível homologia entre o desejo do analista, tomado como uma função que opera na análise, e a função nome de autor, como um dispositivo que ‘instaura discursividade’.

Palavras-chaves: Literatura. Autor. Psicanálise. Desejo.

ABSTRACT

Psychoanalysis has server itself in literature to advance over the unconscious’ subject. In many occasions, Freud took words from literature and from art to conceive situations of the talker. On the other hand, Lacan explored other disciplines other than the literature, such as structural linguistics, anthropology and logic, among others. The author intends to reflect over an important concept in the Lacanian psychoanalysis, having the starting point the theory regarding the author’s place in the literature writing. The postulated situation is of a possible homology between the analyst’s desire, taken as a function that occurs in the analysis, and the function author’s name, as a device that “inputs discursiveness”.

Key-words: Literature. Author. Psychoanalysis. Desire.

Entre as questões que o ofício de escrever tem colocado para a cultura e para outras áreas de conhecimento, além da literatura, está a que diz respeito à relação entre o autor e a obra. Nessa perspectiva, a reflexão acerca da especificidade da função que o autor ocupa no processo da escrita pode contribuir para um entendimento da produção da obra literária e, de modo mais geral, para que se possa pensar a própria produção do discurso.

Neste escrito, pretendo realizar um exercício, que consiste em tomar uma obra como exemplar e, a partir dela, debater a posição de diferentes pensadores acerca do que é um autor e qual a relação fundamental entre ele e sua obra. A partir do conto *Os gestos*, de Osman Lins (1994), busco estabelecer um diálogo entre os seguintes textos: *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, *O que é um autor*, de Michel Foucault, e *O autor como gesto*, de Giorgio Agamben. Finalmente, pretendo traçar um paralelo entre a função do autor na obra literária e a função chamada por Lacan de desejo do analista em psicanálise, ambos como dispositivos que instauram discursividade.

Há uma interrogação comum à crítica literária e à psicanálise: *o que quer dizer o autor*, pois abre muitas interpretações possíveis acerca da obra. Essa questão pode ser decomposta nas duas que a constituem: *o que quer o autor* e *o que diz o autor*. O leitor somente poderá inferir o que quer dizer o autor a partir do que está dito na obra. E, assim, principio com a questão do que está dito pelo autor em um conto específico.

O conto de Osman Lins narra a vida cotidiana de um velho chamado André. Onde está o velho André? Em razão de uma mudez que não escolheu, está confinado à cama, ao quarto e ao convívio com a mulher e as filhas. Uma mudez da qual padece. O autor nos inicia nesse drama corriqueiro mostrando a distância entre o personagem e a paisagem. Distância que, aos poucos, dissipa-se pelo bem estar que a visão lhe provoca, mas “havia um segredo naquela paisagem” (LINS, 1994, p. 11), afirma o autor. Um segredo: algo indizível, mesmo para quem fala. O velho é mudo. Por isso, sua primeira ‘fala’ é um pensamento: “E eu não o posso exprimir” (LINS, 1994, p. 11), dizendo desse bem estar.

No primeiro parágrafo do conto está posto do que se trata esse drama: do que é dizível; o que pode ser expresso. Nesse sentido, o personagem é duplamente inexpressivo. É velho e, por isso, tem esse sentimento de que é prescindível na vida dos demais, e é mudo. Ou seja, há para ele esse *incômodo*; essa negação em cada palavra não dita, mas que poderia ter sido. Por isso, ao desenrolar a trama, deparamo-nos com situações em que o velho mudo André escolhe entre dizer ou não dizer. Sim, pois os mudos falam. Ele, o personagem, sabe disso e sabe falar de diversas maneiras. Os demais personagens o escutam, procuram atender suas necessidades e vontades. Aos leitores, coube o privilégio de escutar seus pensamentos. A possibilidade de ler pensamentos é um artifício que o texto escrito cria.

Pelos pensamentos desse velho mudo, o autor diz aos leitores que “minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afogarei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos” (LINS, 1994, p. 11).

Há muitos velhos negativos, chamados vulgarmente de pessimistas. Negam-se à vida. Mas o nosso André é outro velho, pois sua negatividade é de outro tipo, é lógica. André está muito envolvido, não apenas com a paisagem, mas com desenrolar da vida familiar, com o crescimento das filhas e com essa que é uma função: a mulher. A personagem ‘a mulher’ nos mostra que o autor está descrevendo mais do que pessoas, mas os lugares subjetivos que ocupam e as funções que exercem no discurso dos demais personagens. No conto, não importa aquela mulher como pessoa e, por isso, ela não tem nome próprio. Para o personagem principal, ela é uma função que se exerce e tem a marca da impessoalidade. Há aqui um tipo de morte a qual retornaremos: a morte da pessoalidade.

Vamos voltar à morte que o velho André descreve já no segundo parágrafo. É uma morte que ele decide viver: “minhas palavras morreram... não voltarei a escrever uma frase sequer”. Ou seja, não é a mudez sua morte, pois ele continua inevitavelmente preso a esse monólogo mudo, que é o pensamento, e continua podendo escrever. Mas ele se recusa.

O velho André não duvida de tudo, ao modo de Descartes, que exerceu sua dúvida lógica para estabelecer ao menos uma única certeza no âmbito do discurso: *quem pensa, existe*. O personagem não quer dizer mais nada. André quer reduzir sua existência aos gestos, “só os gestos, pobres gestos...”. Quer reduzir seu discurso, que é a medida de sua existência, aos gestos. Reduzir o passado, “afogarei minhas lembranças”, para talvez iniciar uma nova vida antes ainda da morte propriamente dita, que é o desaparecimento físico.

É de um desaparecimento que o personagem está sofrendo, de uma perda, essa voz que nos faz estar exilados num mundo humano, que é o mundo dos seres que falam. André, assim, sente-se exilado do mundo humano, mas esse não será seu bem estar descrito inicialmente no conto? A paisagem não fala. Seu bem estar é importunado pelos familiares, por esses outros que falam. Apenas o visitante lhe causa prazer, esse estrangeiro que vem e vai embora: “Rodolfo lembrava um marinheiro, sua presença tinha uma amplitude de viagens” (LINS, 1994, p. 12). Esse que não lhe pede nada, nem palavras, pois “se esforçava para não fazer perguntas, nem ficar em silêncio” (LINS, 1994, p. 12). Sim, porque quem fala está pedindo uma palavra de volta, um diálogo.

Um diálogo é algo impossível de se estabelecer entre o escritor e o leitor. Rodolfo está como um leitor, esse que aparece e desaparece para a obra, sem chegar a conversar com o escritor. A possibilidade de ‘conversar’ com a obra, interpretá-la e recriá-la, é dada pela impossibilidade de fazê-lo com o autor. O autor, como pessoa, está morto no advento de sua obra. Sua pessoa deve permanecer como desaparecida.

Quem são as filhas? “Lise é um anjo” (LINS, 1994, p. 14), ou seja, não tem sexo. Lise é uma criança que, para o pai, não tem sexo. É assim que estão as crianças para alguns pais, mesmo mais de cem anos depois de Freud ter escrito o ensaio intitulado *A sexualidade infantil* (FREUD, [1905] 1996, v.7, p. 163 a 195). Nessa obra, logo de início, Freud nos diz que:

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado da puberdade. Mas esse não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves conseqüências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual. (FREUD, [1905] 1996, v. 7, p. 163)

Para Mariana, ao contrário, “a adolescência ainda era uma espécie de conquista nova e absorvente – pensou ele” (LINS, 1994, p. 15). Mariana, já púbere, marca para o personagem a passagem do tempo. Esse curso inefável, ao qual justamente André, por estar velho, recusa-se a sucumbir. Sua recusa não será a de envelhecer? Essa morte das palavras que ele adota radicalmente não seria um recurso para fazer a roda do tempo parar de girar, ficando suspensa sua existência antes da queda no desconhecido?

Seu drama é comovente! O anjo de filha, que insiste em demandar-lhe um discurso, entregando-lhe um alfabeto para que se comunique, sofre com sua fúria. O autor nos diz que, após rasgar o papel que a filha lhe trouxe, André gostaria de poder dizer-lhe que “os momentos seguintes, enquanto alguém soluçava e todos se afastavam do quarto, tinham sido os mais dolorosos de sua vida” (LINS, 1994, p. 14). André goza com sua solidão. Por isso, sua posição aparentemente contraditória, afasta as pessoas para sofrer da solidão de que se ressentente.

Mariana anuncia que “- Papai agora virou menino”. A criança é esse velho mudo, pois a infância é o lugar de quem não fala. No conto, esse lugar do infante, literalmente “aquele que não fala”, é ocupado por um velho. No livro *Infância e história*, o filósofo Giorgio Agamben (2008) toma radicalmente essa noção de infância como o silêncio do qual todo discurso origina-se. A infância é considerada logicamente como presente a cada instante em que há discurso, pois poderia não haver. Poderíamos não falar, sermos infantes. Não dizer,

essa é a aventura que se propõe o velho André. Antes da morte, ele deseja esse retorno à natureza, que ele chama ‘os gestos’: um lugar sem discurso. Mas, bicho falante, André está inscrito nesse paradoxo no qual os gestos são discurso e objeto do discurso.

Os gestos são discurso, pois o ato de André rasgar o papel que a filha lhe propõe - essa folha em branco para que discursse - diz algo que faz com que todos se afastem, um com lágrimas nos olhos. Os gestos são objeto do discurso, pois André quer dizer à filha, Lise, quando ela retorna, como explicação para seu gesto violento que “pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular, apenas. Eu pensava nos gestos” (LINS, 1994, p. 14). André pensa nos gestos. André pensa e a natureza continua perdida para ele. Os gestos, representando a natureza e a infância – ambas como um lugar sem discurso – é apenas uma imagem, como a paisagem fora da janela. Um lugar mítico se levarmos em conta que a paisagem nunca está fora da janela quando a vemos, pois são os olhos humanos ‘a janela da alma’.

Agora, resta perguntar *o que quer o autor*; qual é o seu desejo. E perguntar pelo desejo do autor o coloca no divã. Essa foi uma das interlocuções da psicanálise com a arte realizada por Freud, ao analisar Leonardo da Vinci a partir de sua obra (FREUD, [1910] 1996, v.11, p. 67 a 141). Como pioneiro, e no intuito de difundir a psicanálise, Freud incorreu no equívoco que Lacan denomina de psicanálise aplicada. Na medida em que o sujeito Leonardo nunca demandou uma análise, podemos dizer que Freud empreendeu o que se conhece popularmente por ‘psicanálise selvagem’, em razão da agressividade que denuncia a atitude do analista.

Desde seus primeiros dias, a psicanálise fez uma interlocução com a literatura. Afinal, antes mesmo que Freud fizesse seu exercício de interpretar os delírios e sonhos de um personagem literário - na *Gradiva* de Jensen (FREUD, [1907] 1996, v.9, p. 15 a 88) - o inventor da psicanálise nomeou aquele que considerou o complexo central das neuroses com o nome de um personagem de uma peça grega: Édipo.

Podemos nos perguntar, qual a validade para a psicanálise, e qual a viabilidade, mesmo em interpretar os personagens de uma obra? Poderíamos inferir o quanto o autor teve êxito em construir um ser falante, fictício pela possibilidade de analisar um psiquismo existente apenas num romance ou num conto? Aos críticos literários cabe opinar sobre a validade, para a literatura é bom salientar, de uma interpretação psicanalítica acerca da obra, pois a aplicação da psicanálise além do consultório a descaracteriza como práxis.

Pelos exemplos acima, podemos perceber que Freud propôs ao menos três vias de interlocução com a literatura e as artes: a adoção pela psicanálise de termos e personagens para descrever um fenômeno subjetivo, a análise do autor a partir da obra e a interpretação de eventos psíquicos de personagens.

Pela primeira via citada, a psicanálise tem recorrido aos textos literários para nomear algo do ser falante quando a ela própria faltam palavras. Considero mais frutífera para uma clínica psicanalítica essa apropriação da literatura no que ela inaugura de um discurso novo sobre o ser falante, tomando a psicanálise às palavras do autor, veiculadas na obra, para operar com elas conceitualmente em sua práxis. O desejo do autor não interessa ao psicanalista, posto que o autor é uma função que se exerce na impessoalidade. A pessoa do autor está aquém da obra.

Volto ao que está dito no texto. O que está dito no conto *Os gestos* é dito por um e sobre um personagem que se recusa a dizer, que se impõe uma abstinência. Abstinência que se mostra impossível de realizar radicalmente. A crítica especializada diz que o conto trata, sobretudo, da impotência. Acrescento que trata também de uma impossibilidade: não é possível a um sujeito, definido como ser falante, estar fora do universo do discurso, seja lá qual for a incapacidade de que sofre. Essa impossibilidade é uma negatividade necessária.

No texto *O autor como produtor*, o pensador Walter Benjamin (1994) fala do que faz de um escritor um autor. Segundo ele, não basta adotar a tendência correta - entenda-se 'tendência' como opção ideológica. Não basta ser de esquerda, ou comunista, ou marxista e escrever para ser consumido. Benjamin diz que o autor é aquele que produz novos escritores, e não simplesmente consumidores. Ou seja, a obra de um autor tem que fazer falar, preferencialmente fazer outros escreverem.

Giorgio Agamben (2007), na obra *Profanações*, retoma a questão colocada por Michael Foucault sobre *o que é um autor*. No texto *O autor como gesto* (AGAMBEN, 2007, p. 55 a 63), fala da necessária ausência do autor como pessoa, como nome próprio, para que haja algo a ser tido como uma obra, pois "o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, sua irreduzível necessidade" (AGAMBEN, 2007, p. 55). Para fazer outros falarem, na e da obra, é preciso que o autor abstenha-se de sua pessoa e exerça a função que Foucault chama de *nome de autor*.

Em que consiste, então, esse autor tomado como um gesto? Vamos reproduzir o que diz Agamben.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Não lhes parece que estamos falando do personagem do conto? Desse vazio central que produz esse velho que se recusa a dizer? E que sabe que há coisas inexprimíveis mesmo se tivesse a voz. Quando o velho pai vê a filha de costas para a janela, ele sabe que “não se enganara, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos” (LINS, 1994, p. 16).

O velho André pensou: “isso é inexprimível. E o que não é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes” (LINS, 1994, p. 16). Estas são as últimas palavras que ‘ouvimos’ o personagem pensar. E o que ele nos diz é que há algo fora do discurso, há algo que não conseguimos dizer de nenhum modo.

Seguindo a definição de Agamben do gesto como sendo ‘o inexpresso em cada ato de expressão’, podemos dizer que nossa condição de falantes supõe uma mudez, uma infância, um gesto impossível de se fazer representar, mas que é condição de qualquer discurso. Esse lugar sem discurso é constituinte do sujeito, e está como um mito de origem para o ser falante. Esse é o inexprimível, pois a linguagem não pode contornar-se.

O gesto do autor, no ato de escrever, é o de não se expressar no que tem de pessoal e, com isso, construir um discurso que faz outros falarem. Enquanto função, o autor instaura o que Foucault chamou de *discursividade*. A função autor é um dispositivo que demarca um campo, que define um contorno, em que o nome de autor serve de marca.

Nesse dispositivo, o pessoal é o inexprimível: condição da própria possibilidade de expressão. A pessoa do autor ocupa o lugar do morto. Uma pessoa - o escritor - para chegar a ser autor, impõe-se a mesma morte que o personagem velho André: uma recusa a expressar-se. O personagem nos confronta com uma mudez que não é a de uma incapacidade. É, sobretudo, o confronto de cada falante com o buraco central do qual todo discurso tem origem e bordejia.

Talvez seja por isso que há uma noite especialmente guardada para o aparecimento da pessoa do autor. Nessa noite, ele pode distribuir seu nome próprio, assinando sua obra e conversando com seus leitores. É uma noite única, uma sessão de autógrafos. De maneira ritualística, pelo seu caráter excepcional e regrado, esse evento demonstra essa estrutura da produção de um discurso no qual o desaparecimento da pessoa do autor é a condição necessária.

O nome de autor é muito parecido com outro dispositivo, nomeado por Lacan de “desejo do analista”. Procurar estabelecer uma definição do desejo é sempre voltar a um vazio. É como cair em um buraco de Alice, pois somente com o recurso das palavras podemos fazer esse exercício de estabelecer o que é propriamente o desejo enquanto condição para que exista a fala no ser. O desejo, em psicanálise, é definido como a falta inaugural do sujeito, que caracteriza sua condição de despossuído de objeto. O desejo, em razão da falta de um objeto que o satisfaça, configura-se como condição para que o ser seja falante, pois as palavras estarão justamente no lugar dessa falta. Num extremo, é possível afirmar que as palavras são sempre objetos substitutivos. Elas estão no lugar de um objeto satisfatório, perdido de início, portanto mítico.

Lacan refere-se ao desejo do analista no decorrer de seus seminários e escritos, quando está estabelecendo outras articulações e conceitos. Ou seja, não há um seminário ou escrito destinado a tratar dessa função específica, o que torna ainda mais difícil uma síntese. Por isso, reproduzo as palavras do psicanalista Roberto Harari.

Desejo do analista é, diz Lacan, aquele que permita chegar a escutar de certa maneira, e no momento preciso, interpretar, mas que não se faz, reitero, em função de uma situação pessoal. Antes, ele deve, como pessoa – aqui sua metáfora tomada do *bridge* – morrer, no sentido de fazer o morto. E de nenhum modo participar pessoalmente (HARARI, 2008, p.115-116).

Desejo do analista é uma função destinada a fazer falar o sujeito por meio de um silêncio específico por parte do analista, designado de escuta. A partir de Freud, o desejo foi considerado como condição de possibilidade da fala no ser humano em geral. A partir dessa definição de desejo, Lacan avança nomeando de desejo do analista essa função que, por sua vez, faz falar o sujeito do inconsciente. Se, por um lado, o desejo é a condição de fala do ser, por outro, a função desejo do analista é a condição para que haja uma escuta do sujeito do inconsciente.

Para que a função desejo do analista opere, o analista paga com a sua pessoa. O desaparecimento da pessoa do analista é a condição do aparecimento do sujeito do inconsciente. Na análise não há possibilidade de um diálogo, pois não se trata de trocar palavras, para receber de volta um sentido. A impassibilidade atribuída ao analista trata-se de uma impessoalidade necessária que, ao contrário, mostra o quanto ele está implicado em sua função. A pessoalidade do analista deve desaparecer como desaparece a pessoa do autor para que possa nascer a obra e seus personagens. Na análise, não se trata de criar personagens, visto que o neurótico já os possui em abundância, mas de inventar um sujeito.

NOTA

¹ Texto de autoria de Claudemir Pedroso Flores, escrito a partir do trabalho de conclusão da disciplina PGL 3102 – Literatura Contemporânea II, curso Literatura, psicanálise e cinema: gesto como meio, ministrada pela Profa. Dra. Ana Luiza Andrade no primeiro semestre de 2010, no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Nova edição aumentada. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Profanações*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. v. 1. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Comunicação apresentada à Sociedade Francesa de Filosofia em 22 de fevereiro de 1969. Disponível em: < <http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/midias/foucault.pdf/view>>. Acesso em: 18 set. 2010.

FREUD, Sigmund. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1907). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1910). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira. V. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, Roberto. *Psicanalista, o que é isso?* Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994.

LIVROS. *Análises e resumos*. Disponível em: http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/o/os_gestos_livro. Acesso em: 18 set. 2010.