

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Do *desejo* como estrutura ao *feminino* como
linguagem.

Análise de três contos de Julio Cortázar.

Ana Livia Rodrigues de Castro

São Carlos
2015

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Do *desejo* como estrutura ao *feminino* como
linguagem.

Análise de três contos de Julio Cortázar.

Ana Livia Rodrigues de Castro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos sob a orientação do Prof. Dr. Wilton José Marques.

São Carlos
2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C355d Castro, Ana Livia Rodrigues de
Do desejo como estrutura ao feminino como
linguagem : Análise de três contos de Julio Cortázar
/ Ana Livia Rodrigues de Castro. -- São Carlos :
UFSCar, 2016.
130 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

1. Literatura. 2. Psicanálise. 3. Julio Cortázar.
4. Feminino. 5. Desejo. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

40ª CGLA / 15/03/2015

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Ana Livia Rodrigues de Castro, realizada em 27/03/2015:

Prof. Dr. Wilton Jose Marques
UFSCar

Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes
UNESP

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha
UFSCar

*Ao meu felino Biscoito que, como
num ato analítico, prefere um
amor sem palavras.*

Agradecimentos.

Agradeço ao Prof. Dr. Wilton José Marques por ter tornado viável a realização desta pesquisa e a concretização deste trabalho. Seu trabalho reforça os propósitos do porquê estudo. Obrigada!

A minha analista Betina Matarazzo agradeço por seu saber me impulsionar para um posicionamento ético recolocando meu desejo na trilha do possível.

A minha companheira Carol Porto, que com seu peculiar senso de realidade, mantém meus pés no chão, minha mente desperta ao justo e meu coração transbordante. Você é minha melhor companhia.

Aos meus pais Thereza Maria e Edson que sempre indicaram o saber como um caminho de pertencimento ao mundo. Cotidianamente me agarro a isto para fazer esta existência dar certo. Obrigada por apostarem nisso.

Aos meus familiares e amigos que cada um a seu modo desloca e preenche algo do que aqui se apresenta. Cada um merece seu agradecimento singular e presencial.

Às docentes Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado e Profa. Dra. Rejane C. Rocha por terem formado minha banca de qualificação.

Às docentes que formaram minha banca de defesa Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha e Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes por terem realizado uma leitura crítica e cuidadosa. A orientação e as observações dadas serão um combustível para minhas próximas pesquisas. Muito obrigada!

Ao PPGLit por trabalhar pela literatura.

A todos, meu agradecimento.

Resumo

O presente trabalho apresenta a análise de três contos do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984): “La señorita Cora” (1966), “Cuello de Gatito Negro” (1974) e “Anillo de Moebius” (1980). O esforço analítico que acompanha a tessitura dos três contos baseia-se no escopo psicanalítico do freudiano Jacques Lacan (1901-1981). A moção da pesquisa passa por um percurso de intersecção entre literatura e psicanálise para construir uma de tantas possibilidades de caracterização da singularidade da escrita de Julio Cortázar. A hipótese que se apresenta a partir das análises é a de que a produção de Cortázar incide e coincide com o que Lacan definirá como *gozo místico* ou *escrita feminina*. Lacan afirma que o *feminino* é o *não todo lógico*, que aponta para o furo da linguagem e que possui como característica denunciar uma falta constituinte desta. Os três contos possuem como fio condutor o *desejo* dos personagens. O que se apresenta é o *desejo* como norteador e desnorteador das relações, consistindo naquilo que possibilita e impossibilita a visualização das narrativas. Os textos selecionados jogam com a desconstrução da linearidade das narrativas na superposição de espaço, tempo e foco narrativo. A caracterização da singularidade de Cortázar consiste na persecução de algumas características de sua escrita e sua relação com o *feminino*. Afirma-se aqui a hipótese, embasada na psicanálise lacaniana, de que Julio Cortázar figura o *desejo*, a partir de uma escrita *feminina*. , tal escrita indica a inconsistência de nosso *desejo* e sua linguagem demonstra a impossibilidade de compreensão da totalidade dos fatos.

Resumen

El presente trabajo presenta el análisis de tres cuentos del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984): "La señorita Cora" (1966), "Cuello de Gatito Negro" (1974) y "Anillo de Moebius" (1980). El esfuerzo analítico que acompaña a la tejeduría de los tres cuentos seleccionados es basado en el escopo psicoanalítico del freudiano Jacques Lacan (1901-1981). El movimiento de la investigación pasa por un percurso de intersección entre la literatura y el psicoanálisis para producir una de las muchas posibilidades para la caracterización de la singularidad de la escritura de Julio Cortázar. La hipótesis que se presenta a partir del análisis es que la producción de Cortázar incide y coincide con lo que Lacan define como el *goze místico* o *escritura femenina*. Lacan afirma que el *femenino* es el *no todo lógico*, señalando el hueco del lenguaje y que tiene como característica reportar la falta que lo constituye. Las tres historias tienen como hilo conductor el *deseo* de los personajes. Lo que surge es el *deseo* como norteador y desnorteador de las relaciones, que consiste en lo que activa y desactiva la visualización de las narraciones. Los textos seleccionados juegan con la deconstrucción de la linealidad de la narración en la superposición de espacio, tiempo y el enfoque narrativo. La caracterización de la singularidad de Cortázar consiste en la búsqueda de algunas características de su escritura e su relación con el *feminino*. Se afirma aquí la hipótesis, basada en el psicoanálisis lacaniano, que Julio Cortázar cifra el *deseo* desde una escritura *femenina*, esta escritura indica la inconsistencia de nuestro *deseo* y su lenguaje la imposibilidad de comprensión de la totalidad de los hechos.

*Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta.
Tu sabes Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.*

*E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando.
Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu.
(...)*

*Hilda Hilst
Ode descontínua e remota para flauta e oboé - Canção II.*



Desenhos Invisíveis - Lote 42.
2014.

Gervasio Troche.

Sumário

Notas Introdutórias.....	10
CAPÍTULO 1	16
1. Tentear a escrita de Julio Cortázar: Um tabuleiro de direção.	17
Linguagem e <i>feminino</i> : um encontro com a <i>lalíngua</i>	19
2. Escrita Exilada – deslocar-se, recolocar-se. Uma discussão sobre a concepção de arte para Julio Cortázar.....	23
3. Uma escrita <i>mais ao fundo</i> ou <i>mais à esquerda</i> de onde deveria estar - o <i>desejo</i> e sua relação com o fantástico.	31
CAPÍTULO 2	42
1. A concepção de <i>realidade cortazariana</i> e seu encontro com o <i>feminino</i>	43
2. O escrito só se comporta bem na ausência da causa.	47
3. O umbigo do sonho.	52
CAPÍTULO 3	56
1. A unidade de efeito tem seus ecos	57
2. Algo demandado na economia inconsciente procura aporte na linguagem.	62
<i>Desidero ergo sum</i>	63
CAPÍTULO 4.....	68
1. <i>La Señorita Cora</i> – a dispersão do jogo amoroso pelo desejo.	69
2. <i>Cuello de Gatito Negro</i> - O desejo feminino na dimensão do horror.	82
3. <i>Anillo de Moebius</i> – o feminino como metáfora do trauma.	101
Considerações Finais.....	120
Referências Bibliográficas	125

Notas Introdutórias

Eu me coloco numa postura absolutamente livre, solta, para despertar em mim alguma coisa que eu ainda não sei, não é...

Hilda Hilst

A aspiração do poeta é ter sobre si mesmo todo o peso da humanidade.

Cristiano Diniz

in

*Fico besta quando me entendem
– entrevistas com Hilda Hilst*

O escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) é criador, em muitos de seus textos, de uma linguagem que se produz no limite da significação. Há um correlato entre o exercício lúdico com a linguagem e a sondagem do humano em seus escritos. Lidando diretamente com o mistério que paira sobre o sentir, a escrita de Cortázar está na simbolização ao ser arte; contudo, aponta para uma existência de um além, para um fora, para uma terceira margem da linguagem. Cortázar bordeja e brinca no beiral de um precipício figurativo, jogando com a relação inconciliável da palavra e de sua [in]correspondente sensação.

A inscrição de algo do *desejo*¹ como temática de Julio Cortázar requer menear com a crítica um aparato de sensibilidade escrita. Corre-se o risco de chegar a um lugar comum e equivocado ao se fazer referência à sensibilidade da literatura de Cortázar e associar tal linguagem a um *feminino*, contudo esta afirmação será refinada ao longo das páginas que seguem.

A localização do *feminino* em nossa cultura tem encontrado certas dificuldades em inscrever-se de modo a ser este constitutivo de um saber que não encontra respaldo em narrativas amparadas no antropocentrismo. Não será mera causalidade ou, como afirmam, neutralidade da língua, a escolha pela partícula *antropos*² como representação metonímica de humanidade e paradigmática da modernidade; o masculino ao centro!

Chamar de “saída das trevas” a investida ocidental para a era Renascentista, berço de uma concepção iluminista - científica, metódica, universalista - é representativo da escolha paradigmática estabelecida. Maria Josefina Fuentes, pesquisadora lacaniana, afirma:

Assim, as filosofias do feminino do século XX já nasceram da crítica ao modo em que a mulher foi abordada ao longo da história, sobretudo na Antiguidade, quando uma misoginia reinante a mantinha à margem do pensamento filosófico, redobrando a segregação do discurso do inconsciente que não escreve o feminino, através de sua degradação sistemática que a expulsou da razão filosófica³.

Se nossa cultura assentou-se em construir um *feminino* enquanto gênero ancorado num aparato antropocêntrico, a saída para o *feminino* é escapar pelo interstício. Citando Fuentes mais uma vez: “A mulher, regida por outra coisa que escapa

¹ Grafadas em itálico aparecerão termos da psicanálise lacaniana e freudiana que se inscreverão como tal por representarem palavras-conceito.

² Elemento de formação de palavras que exprime a ideia de homem, ser humano. Do grego *ánthropos* (homem) que tem como par de oposição *gynaíka* (mulher).

³ FUENTES, 2009:32.

à lógica masculina e que pode levá-la a atos desmedidos, era considerada a causa da desgraça humana, notadamente no mito de Pandora, a quem é imputada a culpa pela maldição da vida terrestre⁴”.

O *feminino* será tratado por Lacan como um modo de operar do sujeito que investe **na criação de uma referência linguística** para um saber até então deslegitimado pelas grandes narrativas ocidentais: a religião, a ciência e a filosofia. Em seu notório escrito sobre literatura, denominado “Lituraterra”, nos traz: “quando invoco então as Luzes, é por demonstrar onde ela faz *furo*”. Este *furo* que Lacan aponta como lugar de criação literária é também o lugar de encontro com o *feminino*.

Ao encontrar certo aporte nas artes, o *feminino* estaria num processo de inscrição, supracitado sensível, não o relacionando a uma docilidade ou passividade – marcas tatuadas no corpo do *feminino* -, contudo por deixar escapar por entre as estruturas sintáticas um *à flor da pele, à flor do corpo, à flor da escrita*.

Em termos psicanalíticos o *feminino* como um *foraclusão*⁵ do discurso sustenta uma linguagem que indicia um efeito para além do que se materializa. Uma linguagem *feminina* é representativa da amplificação e reverberação de sentido produzida na composição de sua escrita. Algo do que se deixou escapar pelos discursos e que foi sendo nomeado à revelia da ideologia que a circunscrevia. O fantasioso, o falacioso, o místico.

Em **Maneiras trágicas de matar uma mulher**, a historiadora e helenista francesa Nicole Loraux, descreve algo do lugar que este *feminino* ocupa nos palcos da razão:

Faz bem matar as moças em pensamento, em narração. Mas há também o suicídio das esposas, que vem complicar tudo, porque é velado também pela narração, e não pela visão. Estarão essas desesperadas realmente cometendo uma espécie de transgressão, para terem de voltar a ocupar precipitadamente seu lugar - sombrio, oculto, fantasmático - para então encontrarem a morte cuja narração ao público dependerá de uma ama ou de um servidor? É nessa reticência em mostrar a morte que a invenção trágica da feminilidade encontra, sem dúvida alguma, seu limite, com essa maneira que as esposas perdidas têm de voltar ao seu lugar para rematar uma ortodoxia. Mas isso não é tudo: recorrer à ordem da linguagem para matar Fedra ou

4 FUENTES, 2009: 38.

5 Foraclusão, termo introduzido por Jacques Lacan em 1956, em seu seminário sobre psicose, “designa a ausência de percepção de um objeto presente no campo do sujeito”. Um objeto foraclusão existe enquanto margem. O foraclusão existe em sua condição de exclusão. ROUDINESCO&PLON, 1998:245.

Dejanira talvez seja uma das dimensões constitutivas do trágico em sua definição grega. Ao menos não se deve subestimar o benefício imaginário muito real que essas mortes apenas ditas deviam trazer a um público de cidadãos⁶.

O *feminino* em sua condição transgressiva, representativo de algo do “sombrio, oculto, fantasmático”, esta “invenção trágica da feminilidade” é manobrada pela escrita de Cortázar que o transpõe para o domínio da forma. A necessidade da morte do *feminino* para “rematar uma ortodoxia”, é desconsiderado por este escritor que traz, justamente, a permeabilidade e a criatividade como formas justas de aproximação da realidade.

Em termos estruturalistas⁷, o psicanalista freudiano Jacques Lacan (1901-1981), dispõe o *feminino* como uma produção para sempre **inventada**. O saber *não-todo-lógico* denunciado pelo *feminino* destitui a razão de sua pretensa compreensão global dos sujeitos. Psicanaliticamente, *feminino* e *masculino* apresentando-se como modos de funcionamento psíquicos e não se ancorando exclusivamente num aporte biológico, valida a afirmação de que a escrita do escritor Julio Cortázar nos três contos aqui selecionados é uma escrita *feminina*.

O primeiro capítulo traz, em sua primeira parte, uma introdução ao *feminino*, tal qual Lacan o estabeleceu, seguido de uma breve nota sobre a linguagem como *lalíngua*, a fim de compreendermos o que viria a ser uma linguagem *feminina*. Seguido a isso, os dois subcapítulos que se seguem trabalham com características de Julio Cortázar que abrem lugar para uma crítica psicanalítica ao querer conferir-lhe uma escrita *feminina*. Respectivamente, esta inserção ocorre pelo viés do **exílio** e do **fantástico**, resíduos inquestionáveis em sua produção.

O segundo capítulo trabalha com a concepção de realidade para Cortázar e sua aproximação ao *feminino* lacaniano. Neste capítulo, a partir de características da obra

6 2003:11.

⁷ Cabe ressaltar que Lacan revê a obra freudiana com base na teoria estruturalista, revisitando a obra do pai da psicanálise à luz dos axiomas saussurianos e da vasta obra do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Há, nos estudos literários, uma recente incursão da psicanálise enquanto uma teoria crítica legítima. Nascida da clínica médica, a psicanálise tem alcançado um lugar relevante ao lado das ciências humanas dentro dos estudos acadêmicos. Os pontos de intersecção entre literatura e psicanálise datam dos primórdios desta teoria, contudo o lugar que se pretende alcançar nesta produção é a localização da psicanálise como caminho metodológico de análise literária. Trazer a compreensão da subjetividade para a economia das estruturas é a chave de aproximação da psicanálise lacaniana para esta escolha metodológica.

crítica e literária de Cortázar, certas marcas do *feminino* vão estabelecendo-se na tentativa de encontrar consonância, de tal localização discursiva do sujeito, com a lógica cortazariana.

O terceiro capítulo intenciona, em seu primeiro subcapítulo, uma entrada ao universo dos contos selecionados a partir do conceito de *unidade de efeito*, primeiro estabelecido por Edgar Allan Poe (1809-1849) e retomado por Julio Cortázar (1914-1984). Este primeiro momento do texto buscará os efeitos do conto como gênero para a realização estética das narrativas selecionadas. Seguido a esta discussão, o segundo subcapítulo introduz a definição de *desejo* para Lacan que será desenvolvida nas análises dos contos no capítulo subsequente.

O quarto capítulo apresenta as análises realizadas tendo o *desejo* como fio temático, estrutura e como leitura dos contos analisados. A teoria do *desejo* apresentada por Lacan em seu Seminário 6 - **O desejo e sua interpretação** de 1958/1959 é apresentado no desenrolar das análises, propiciando uma leitura do desejo (tema), literariamente articulado (estrutura), a partir do *desejo* tal qual a psicanálise lacaniana o compreende (leitura). Este conjunto faz aparecer a caracterização do *feminino* em seu caráter de intransmissibilidade, na inscrição do não-lógico e como metáfora do trauma. Este capítulo se subdivide em três subcapítulos por tratar cada um de um dos contos trazidos para a discussão⁸.

O primeiro subcapítulo trata do conto “La señorita Cora” (do livro *Todos los fuegos, el fuego*, 1966). Neste conto, compreende-se de que maneira a dispersão das falas na narrativa tem correspondência com a não acomodação do *desejo* num único objeto. Trata-se de estabelecer uma correspondência da impossibilidade da compreensão do próprio *desejo* com a instabilidade e o desencontro das falas das personagens.

No segundo subcapítulo, o conto trabalhado é “Cuello de Gatito Negro” (do livro *Octaedro*, 1974). A partir desse conto, busca-se demonstrar de que maneira o *recalque* do *desejo* feminino tem sua correspondência com a manifestação do horror na

⁸ Algumas das questões que norteiam esta pesquisa já foram sondadas no trabalho de conclusão de curso *O desejo em três contos de Julio Cortázar* cujas fronteiras são alargadas nessa dissertação de mestrado. *O desejo em três contos de Julio Cortázar*, trabalho apresentado em exigência para aprovação ao título de Licenciatura em Letras ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos em dezembro de 2009, sob orientação do Prof. Dr. Wilson Alves-Bezerra.

realização do conto. Percorre-se o caminho construído por Freud no estudo das histéricas para sondar a construção desta narrativa.

No subcapítulo três, em “Anillo de Moebius” (do livro *Queremos tanto a Glenda*, 1980), recorre-se ao postulado lacaniano no que concerne à metáfora entendida como figura de linguagem que persegue a compreensão de algo intransmissível: a experiência de um estupro. Busca-se compreender como a realização metafórica do conto tem uma correspondência com a representação do *desejo* estilhaçado pelo trauma das personagens.

Considerando as inúmeras especificidades que constroem cada narrativa, o *desejo* articula, de maneira muito peculiar, em cada uma delas, a estrutura que irá comportar essa temática tão delicada e fugidia.

Por ter, junto à psicanálise lacaniana, a afirmação do *feminino* como uma qualidade de experimentação da realidade, a escrita cortazariana, alude e constrói um universo literário mais além da coerência, da lógica, da significação, universo este que ditará as leis internas de suas narrativas, um universo peculiar ao *feminino*.

CAPÍTULO 1

1. Tentear a escrita de Julio Cortázar: Um tabuleiro de direção⁹.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar!
Eduardo Galeano

Colocar-se diante da produção do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) e não repetir o que já foi dito pela fortuna crítica a respeito de sua obra exige um exercício de silêncio e respeito diante de seus textos. Querer sondar o maquinário de sua escrita pede que primeiro se faça um recorte em sua obra, como se observa na produção da fortuna crítica que há tempos se dedica a compreender sua literatura. Selecionar um norte – ou um sul! – estabelecer um corte para isolar temas e/ou estruturas de sua produção - seja literária, seja como crítico de literatura - são caminhos para se alcançar algo do universo cortazariano.

As múltiplas entradas para ler sua literatura devem-se às inúmeras facetas de sua escrita. O recorte feito aqui prioriza a leitura de três contos: “La señorita Cora” (1966), “Cuello de Gatito Negro” (1974) e “Anillo de Moebius” (1980). Os contos possuem como fio temático o *desejo* de suas personagens. A **escrita** deste desejo é a grande questão desta pesquisa. Afirma-se aqui que a escrita de Cortázar, neste contos, aproxima-se daquilo que o psicanalista freudiano Jacques Lacan (1901-1981) chama de uma escrita *feminina*. Numa síntese, escrever o *desejo* se faz possível por uma experimentação *feminina* de Cortázar.

O *feminino*, para Lacan, estará na impossibilidade de compreensão de sua totalidade, na palavra proibida, que não se escreve. Ele extrapola a linguagem. Pode-se pensar a escrita de Cortázar como uma reformulação incessante de registros singulares que sonda um tema que não encontra na linguagem uma maneira fácil de resolver-se, tal escrita indica a inconsistência de nosso *desejo* e sua linguagem demonstra a impossibilidade de compreensão da totalidade dos fatos.

⁹ Tabuleiro de Direção faz referência ao nome dado por Cortázar à introdução de seu romance **O jogo da amarelinha** (1968) no intuito de indicar – *a la* Julio Cortázar – a seus leitores, caminhos para a leitura de sua narrativa.

Os incessantes deslocamentos, mudanças de foco narrativo, rupturas na cadeia lógica, mostram a singularidade de Cortázar ao produzir uma escrita de amplificação de sentido ao não se assentar necessariamente na significação, ao abrir espaço para um mais além do simbólico, para um *real* que extrapola sua própria escrita. Para pensar o significado de *real* para a psicanálise lacaniana, o primeiro passo é desautomatizar a correlação entre *real* e o que costumeiramente chamamos de realidade, como sendo uma experiência compartilhável. *Real* é uma das três instâncias do funcionamento psíquico, representados por Lacan pelo nó Borromeano – Real, Simbólico e Imaginário. Brevemente, *real*, diz de uma instância psíquica que representa aquilo que não é compartilhável pela linguagem. É o *real* da experiência, o que fica no corpo.

Dessa forma, Cortázar lança mão de um registro que está no simbólico e que o excede em suas construções ambíguas, contraditórias, especulares. O escritor argentino, através de suas construções, desconstruções, vacilações e silêncios, aponta para um infinito, para um mais além, para um *mais ainda...*

Arbitrário demais seria afirmar que lidar com a inconsistência de nossos desejos é particularidade da mulher enquanto sexo biológico. Ou numa gradação, que não cessar de escrever sobre essa falta é domínio de uma escrita de **autoria** feminina, feita unicamente por mulheres. E este é o ponto que a presente pesquisa pretende colocar ao lado das tantas entradas à leitura de Cortázar. Para a abordagem lacaniana proposta, *a escrita do desejo em Julio Cortázar é uma escrita feminina*.

Lacan afirma em **Mais, Ainda** (1972/1973) que o *feminino* é o “não todo”, e que “há homens que lá estão tanto quanto as mulheres¹⁰”. Para a psicanálise, portanto, masculino e feminino se constroem a partir de uma posição discursiva do sujeito e não são meramente consequências anatômicas. Sendo assim, falar no *desejo* do ser falante ou *fallasser* – segundo Lacan -, seja ele biologicamente considerado um homem ou mulher, é buscar numa hiância, num vazio, numa falta constituinte, no furo da linguagem uma possibilidade de contorno simbólico.

Nesse sentido, Cortázar produz, nos três contos em questão, uma linguagem especular. Que reflete ecos de ecos que reverberam significações e silêncios móveis. É criador de uma linguagem que se produz no limite da significação. Lidando diretamente com o mistério que paira sobre o sentir humano, sua escrita está na simbolização ao ser arte; contudo, aponta para uma existência de um além, para um fora, para uma terceira

¹⁰ LACAN, 2008b: 82.

margem da linguagem. Ou seja, bordeja e brinca no beiral de um precipício figurativo, jogando com a relação inconciliável da palavra e de sua [in]correspondente sensação. Ousar perder-se enquanto escrita é uma característica cortazariana presente nestes contos.

Assim, jogar com a **quebra de paradigmas e inversões de lógicas**, promovendo um **incessante deslocamento** – das personagens, narrador, tempo, espaço e conseqüentemente do leitor – **permitir a amplificação de sentido** por meio destas características, podem ser apontadas como constantes em grande parte de sua produção literária e, comportadas na peculiaridade de cada um de seus textos, ganham nomes e classificações diversas. A sorte de nomes e entradas de análise dados a este tipo de produção de Cortázar varia de acordo com a lente que o pesquisador selecionou para mirá-la.

Linguagem e *feminino*: um encontro com a *lalíngua*.

Talvez haja na palavra um parentesco essencial entre a morte, a continuidade ilimitada e a representação da linguagem para ela mesma.

Michel Foucault.

Método pelo qual a psicanálise justifica melhor sua intrusão: pois, se a crítica literária pudesse efetivamente renovar-se, seria pelo fato de a psicanálise estar aí para que os textos possam se medir por ela, ficando o enigma do seu lado.

Jacques Lacan.

O discurso psicanalítico sobre o *feminino* apresentou-se por diversos nomes, nomes estes garantidos pela [im]possibilidade clínica de reconhecê-lo. Nascida na Europa do final do século XIX, a psicanálise de Sigmund Freud (1856 – 1939) estava imersa num discurso que tinha na referência masculina/falocêntrica o modelo de sujeito passível de caminhar positivamente a uma evolução sustentada pela ordem da razão. Desde seus primeiros estudos sobre histeria, a mulher será mal-dita neste universo falocêntrico ao apresentar contingencialmente um comportamento peculiar ao *feminino*: a forclusão do discurso.

O freudiano Jacques Lacan apresentará em sua releitura estruturalista da psicanálise freudiana que, a movimentação do *feminino* para inscrever-se, parte de uma

escrita que se pretende mais como **efeito** que **significação**. Cabe ressaltar que falar sobre o sujeito, psicanaliticamente, estamos falando, impreterivelmente, sobre linguagem.

A afirmação: **Do desejo como estrutura ao feminino como linguagem**, sustenta-se sobre a concepção lacaniana de linguagem. Lacan trata a linguagem afirmando sistematizar um estudo que tem como objeto central a *lalíngua*. O *feminino* tal qual se apresenta em nossas formulações referencia uma linguagem que pretende não só incorporar, contudo, lançar o próprio *non sense* da língua como centro da cena.

Portanto, ao aparecer o termo linguagem nas formulações que seguem, estaremos fazendo alusão ao que Lacan chama de *lalíngua*. A *lalíngua* para Lacan pressupõe que numa fala ou num registro escrito “há uma orientação, mas essa orientação não é um sentido¹¹”.

Para tratar de linguagem quando o que está em cena é de fato o encontro com alguma característica do *feminino*, tal qual Lacan o está compreendendo, a orientação para a produção de qualquer inscrição tem como fonte o *real* que, segundo este psicanalista, tem, como pressuposto, foracuir o sentido: “A mulher só é toda sob a forma pela qual o equívoco toma de nossa *lalíngua* o que ela tem de mais picante, sob a forma do *mas isso não*, tal como se diz *tudo, mas isso não*¹²”.

Um axioma lacaniano tantas vezes demonizado, *A mulher não existe*, inscreve de forma categórica que algo do *feminino*, contingencialmente apresentado em mulheres, só pode ser apreendido quando partimos do fato de que não há significante que represente, universalize o que é uma mulher. A mulher não existe por haver sobre ela e produzido por ela um *gozo do corpo*, que está fora da linguagem, porém, podendo ser manejada por ela, enquanto *lalíngua*.

O *feminino* aparece como *lalíngua*. Como a ausência que dá vida à linguagem:

A falha exprime a vida da linguagem, sendo que a vida para a linguagem significa algo muito diferente do que chamamos simplesmente vida. O que significa morte para o suporte somático tem tanto lugar quanto vida nas pulsões que provêm do que acabo de chamar de vida da linguagem. As pulsões em questão provêm da relação com o corpo, e a relação com o corpo não é uma relação simples em homem nenhum – além disso, o corpo tem furos. É inclusive o que, no dizer de Freud, teria de colocar o homem na via

¹¹ LACAN, 2007: 117.

¹² LACAN, 2007: 15.

desses furos abstratos concernentes à enunciação do que quer que seja¹³.

Lacan afirma: “o aborrecido é que haja a linguagem e, nela, as relações se exprimem com epítetos. Os epítetos, por sua vez, impelem ao *sim* ou *não*¹⁴”. Portanto, para sondar este *gozo* do corpo mobilizado pelo discurso, a definição de linguagem para Lacan pressupõe uma torção na lógica binária.

Compreendermos a linguagem como *lalíngua* é compreender que, se o que demanda sua produção não é ordenado pelo sentido, o que se produz com sua escrita são palavras que gravitam sobre um centro que não se inscreve. Segundo Lacan:

O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um caroço. É, com certeza, um caroço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real¹⁵.

Portanto, na definição de linguagem para Lacan, o lapso tem função significante; e o escrito torna evidente que numa relação faltante do sujeito atravessado pela linguagem, há um saber que se apresenta claudicante no intervalo dos significantes.

A escrita para Lacan só pode ser compreendida como efeito de discurso que incorpora as relações do *real* – foracluído da linguagem.

Falar em uma linguagem *feminina* é considerar que, fora da lógica racional, há um corpo que recorta o sujeito e que este corte indicia uma lógica não toda por somente insinuar-se na linguagem:

De fato, o sujeito do inconsciente só toca na alma através do corpo, por nele introduzir o pensamento: desta vez, contradizendo Aristóteles. O homem não pensa com sua alma, como imagina o Filósofo. Ele pensa porque uma estrutura, a da linguagem – a palavra comporta isso -, porque uma estrutura recorta o seu corpo, e nada tem a ver com a anatomia. A histérica o atesta. Esse cisalhamento chega à alma com o sintoma obsessivo: pensamento com que a alma se embaraça, não sabe o que fazer¹⁶.

¹³ LACAN, 2007: 144.

¹⁴ LACAN, 2007: 116.

¹⁵ LACAN, 2007: 119.

¹⁶ LACAN, 2003:511.

O *feminino* acontece no interstício; a criação entre um *real* e sua fala. Se não há referência para a produção do *feminino* ele é criação sem qualquer compromisso racional. Deste desprendimento nasce um saber legítimo sobre uma parte do humano desconsiderado nas grandes narrativas ocidentais: a religião, a filosofia e a ciência.

Em seu **Seminário 20 – Mais, ainda**, Lacan menciona a função do escrito como uma promessa de amor. Como há algo que não se escreve no relacionar dos corpos, a escrita aparece como suplência. Portanto, há um *gozar* desta escrita, como será trabalhado nas análises a seguir.

Lacan nos instrui que a melhor suplência para o horror e o vazio é o amor. Não qualquer amor, mas aquele que sabe que não há completude possível, senão, amar seria uma missão impossível: fazer um de dois corpos. O amor é sempre uma promessa e aqui a arte faz seu par.

2. Escrita Exilada – deslocar-se, recolocar-se. Uma discussão sobre a concepção de arte para Julio Cortázar.

Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma.

*Hannah Arendt
in Origens do Totalitarismo*

Um movimento básico para se pensar o exílio é que se há um deslocamento desde um espaço, há um acomodar-se, mesmo que temporariamente, em outro. Há um asilo. Ao pensar sobre Cortázar, este deslocamento ocorreu geograficamente, intelectualmente e criativamente. De modo algum se quer conferir a sua história uma sazonalidade reflexiva, uma vulnerabilidade ideológica, contudo, observa-se nele que o deslocamento é condição necessária para que haja um apoderamento do conjunto, para que sua colocação no mundo da produção artística, da crítica, da ideologia política fosse coerente.

Cortázar estabelece, muito claramente, sua opinião sobre o que seria uma arte engajada. Tendo como cenário político a dura ditadura argentina, recebeu e ainda recebe inúmeras críticas afirmando que sua literatura era alienante diante de um cenário que exigia um posicionamento político/partidário às claras. Sua posição fica clara neste trecho:

(...) todo empobrecimento da noção de realidade em nome de uma temática restrita ao imediato e concreto em um plano supostamente revolucionário, e também em nome da recepção dos leitores menos sofisticados, não é mais que um ato contrarrevolucionário, posto que todo empobrecimento do presente impregna o futuro e o faz tornar-se mais penoso e distante. Pelo contrário, nada me parece mais revolucionário que enriquecer por todos os meios possíveis a noção de realidade pelo desejo do leitor de romances e contos; e é aí onde a relação do intelectual e a política se tornam apaixonadas na América Latina, porque precisamente este continente proporciona a prova irrefutável de que o enriquecimento da realidade através dos produtos culturais teve e tem uma relação direta, um efeito claramente demonstrável na capacidade revolucionária dos povos¹⁷.

Segundo Amanda Pérez Montañéz, em estudo recente *Vozes do Exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*¹⁸, a palavra exílio

¹⁷ MONTAÑÉZ, 2013: 66.

¹⁸ MONTAÑÉZ, 2013.

adquire uma dupla acepção: o estar exilado numa condição diaspórica, alejado de sua terra natal e o de exilado como condição existencial¹⁹. Nas palavras da autora: “o exílio é nossa maldição, nossa vocação existencial e nossa natureza; é a representação de uma lei fundamental: a impossibilidade de comunicação entre quem quer que seja”²⁰.

Alguns pontos interessantes marcam este trabalho. O primeiro diz respeito à discussão desde sempre instaurada a respeito da não “acomodação” de Julio Cortázar em reconhecer-se escritor argentino que trata de assuntos diretamente relacionados a seu contexto sócio-histórico-cultural, o que, conseqüentemente levou vários críticos a considerá-lo antipatriota. Nas palavras do próprio autor:

É muito famosa a campanha que foi movida contra mim por muitos de meus compatriotas argentinos, ao longo de uma porção de anos, pelo fato de eu não voltar ao país. Fui chamado de “escritor afrancesado” (...) Era dado como certo que eu teria sido muito mais eficaz e até um escritor melhor se, segundo eles, não tivesse sido uma espécie de trãnsfuga, se tivesse ficado na Argentina. Para ser preciso, é exatamente o contrário. (...) O que sempre me chateou um pouco foi, isso sim, ver que aqueles que reprovavam a minha ausência da Argentina eram incapazes de perceber até que ponto a experiência europeia era positiva, e não negativa, para mim. E que, ao ser positiva para mim, era indiretamente, por repercussão, positiva para a literatura do meu país, já que eu estava fazendo literatura argentina, escrevendo em castelhano e olhando diretamente para a América Latina.²¹

Este ponto é importante para pensar a proposta literária de Cortázar. Mesmo não sendo o foco deste trabalho tratar de sua relação com uma escrita considerada “argentina”, o sentimento de busca por apossar-se de um absoluto, de alguma estrutura essencial que o levasse ao vórtice do que era humano, representa-se na sua não aceitação *localista* na compreensão e na produção de sua literatura. Em suas palavras: “O que cansa é uma espécie de localismo como condição moral que justifique uma obra”²².

O exílio, fio condutor proposto por Montañéz, interessa-nos, pois, registra e ratifica uma característica central de Cortázar que é o de estar “fora do lugar”, desconstruir-se para mudar a visada, deslocar-se de si para um outro, do outro para um terceiro. Estar exilado, no caso dele, dá-se por, numa gradação, ser filho de diplomata,

¹⁹ Psicanaliticamente falando, o sujeito é ontologicamente exilado de si por ser cindido pela linguagem; faltoso na medida em que só existe para si e para o mundo em sua condição de ser falante.

²⁰ MONTAÑEZ, 2013: 16.

²¹ CORTÁZAR, *apud* BERMEJO, 2002: 17-18.

²² CORTÁZAR, *apud* BERMEJO, 2002: 18.

consequentemente estar em trânsito geográfico desde a tenra infância, ter escolhido viver fora da Argentina, terra natal de seus pais e que se tornou sua terra de referência mesmo tendo nascido em Bruxelas, Bélgica²³, e depois de visualizar que uma mudança de paradigma intelectual era necessária à sua literatura.

Interessa-nos mais este autoexílio ao qual Cortázar filiou-se, uma emigração voluntária, “para quem ‘ser argentino é estar longe’”²⁴. Esta movimentação mostra seu posicionamento até sua morte em não restringir suas possibilidades de trabalho com a palavra e consequentemente na proposição de novas realidades, que parece ser, de fato, o que ele considerava um ato revolucionário. Acompanhemos um pouco mais, dessa discussão central, desde sempre, sobre sua produção artística.

Em 1951, em meio à movimentação peronista em Buenos Aires, Cortázar vislumbra a necessidade real de saída. Dois pontos aparecem como possíveis sintetizadores de sua saída da Argentina. O primeiro é seu incômodo com os ruídos peronistas que já indicavam um cerceamento de posições ideológicas destoantes, como indica Montañez:

Foi professor de literatura inglesa e francesa na universidade de Cuyo, em Mendoza, onde teve que renunciar ao cargo por perseguições políticas, pois sua postura crítica contra o nascente peronismo colocava-o em discordância com a direção da universidade (...) quando o movimento peronista estava no auge e as massas aderentes recém-chegadas das províncias dominavam as ruas da cidade gritando ‘*Perón, Perón*’, nesse momento Cortázar tomou a decisão de partir da Argentina, iniciando assim seu exílio voluntário²⁵.

Em muitas de suas falas, Cortázar pontuava que ter autofalantes que todo o tempo soavam alto nas ruas de Buenos Aires com *slogans* políticos era para ele um “atentado ao indivíduo²⁶”. Portanto, o momento político que o país vivia é um fato representativo de sua saída, visto que a alienação em massa, causada pela onda de peronismo de sua época, era considerada por ele de “uma profunda vulgaridade²⁷”.

Somada a esta movimentação política, um segundo ponto a ser levantado é a necessidade de Cortázar a uma entrega à experimentação do mundo. Nas palavras de Josefina Delgado:

²³ DELGADO, 2006.

²⁴ MONTAÑEZ, 2013: 72.

²⁵ MONTAÑEZ, 2013: 76.

²⁶ MONTAÑEZ, 2013: 79.

²⁷ “De una profunda vulgaridad”. MONTAÑEZ, 2013: 76.

[Cortázar] entende que sua geração está atada às tradições, sem conhecer mais que parcialmente o que estava acontecendo em outros lugares do mundo. Sente que esta revelação fecha uma etapa, e que a partir daí começa a transitar um caminho que não sabe onde o conduzirá²⁸.

Para além de Buenos Aires, para além da Argentina, além América Latina, e como muitas de suas experimentações textuais mostram, para um além Cortázar. Deslocar-se e recolocar-se em novos corpos sejam eles humanos ou não, retirar deles o máximo de uma experiência é registro de suas obras.

O escritor lança-se ao desafio de pertencer ao mundo na condição migrante e esta condição é uma resposta às críticas que o destacam como suposto autor reacionário. Como afirma Montañéz, localizar-se artisticamente e politicamente sempre se apresentaram como contradições centrais na obra de Cortázar, “partidário de uma esquerda socialista, adepto do existencialismo e do surrealismo, defensor da Revolução Cubana; Cortázar é um homem multilateral, de cultura eclética²⁹”.

Esta abordagem da produção de Cortázar rendem discussões profícuas sobre a produção artística de um modo geral, seu lugar, sua especificidade. Contudo, o que nos interessa especificamente desta discussão é sua resposta às críticas que lhe imputaram. Tal resposta muito encaminha a proposição deste trabalho. Como resposta ao seu não engajamento na literatura nos moldes do realismo socialista³⁰, constrói sua defesa refletindo sobre o que seria uma escrita vinculada ao que ele denomina realidade.

Nem realismo socialista, nem a vanguarda europeia. Para situar em termos de movimento literário, Cortázar fez parte do que se denominou *boom* latino-americano. Segundo as palavras do próprio escritor: “aquilo que ficou conhecido como o grande boom, a grande moda que eu não procurei, mas veio³¹”.

²⁸ “Entiende que su generación todavía está atada a las tradiciones, sin conocer más que parcialmente lo que estaba sucediendo em otros lugares del mundo. Siente que esta revelación cierra una etapa, y que empieza a transitar un camino que no sabe a donde lo conducirá.” 2006: 23-24

²⁹ MONTAÑEZ, 2013: 64-65.

³⁰ Vale lembrar que na União Soviética de Stalin, a chamada “arte realista” deu origem ao realismo socialista, corrente que depois se converteu em dogma. O realismo socialista se opõe à experimentação dos movimentos de vanguarda dos anos 1920, também presentes na arte da União Soviética. Segundo a doutrina do realismo socialista, a experimentação estética da vanguarda não é capaz de dar conta da realidade. (2013: 64)

³¹ CORTÁZAR apud BERMEJO, 2002: 17.

Categorizar sua produção literária a partir deste movimento não é produtivo para as análises em questão. Contudo, vale pontuar esta “pertença” a título de contextualizar o universo literário que rondava a obra de Cortázar e que caracteriza um modo específico da literatura relacionar-se com o que se nomeia realidade: “ neste momento comecei a compreender que os livros devem levar à realidade e não a realidade aos livros, com o perdão de Mallarmé a quem eu tanto quero³²”.

Costuma-se atribuir o nome *boom* à produção e distribuição de romances da década de 1960, produzidos na América Latina com alcance europeu e estadunidense, além de ter produzido uma “reação admirável dos leitores latino-americanos: surgiu na América Latina uma consciência sobre os escritores que até então não existia³³”. Alguns autores colocam que o *boom* não se explicaria sem a revolução cubana, visto que se instaura dentro da ilha uma política cultural decisiva para a proposta ideológica instaurada por Fidel Castro que gera consequências na movimentação estética de toda América Latina³⁴.

Desse modo, construiu-se uma extensa rede de intercâmbio intelectual³⁵, que permitia um diálogo para a construção de novos paradigmas culturais e artísticos voltados a uma nova temática. Uma revolução formal e temática, mas, diferentemente dos movimentos de vanguarda do início do século XX, não se construía de fato numa obsessão estética, contudo uma maneira de construir uma postura política trabalhando os limites de uma nova linguagem: “uma atitude política, conscientemente assumida, a qual partia da premissa de que, para poder expressar uma visão revolucionária do mundo, é necessário começar revolucionando os meios de expressão³⁶”. Ou seja:

Na nova narrativa a arma do escritor é a linguagem, pois só renovando a linguagem se pode renovar o mundo. Essa fusão entre o estético e o político, executada, sobretudo ao partir da inovação da linguagem, concede à literatura deste período seu caráter de síntese, em que a imaginação, em vez de se opor ao realismo, constitui a condição essencial de um realismo mais vital: o realismo mágico. Aqui a

³² “En ese momento empecé a comprender que los libros deben llevar a la realidad y no la realidad a los libros, con el perdón de Mallarmé a quien quiero tanto”. Cortázar apud Delgado, 2006: 94.

³³ CORTÁZAR apud BERMEJO, 2002: 17.

³⁴ MONTAÑEZ, 2013: 61.

³⁵ Cabe citar como autores deste movimento Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Carlos Fuentes, José Maria Arguedas, Mário Vargas Llosa, José Lezama Lima, Gabriel García Marquez.

³⁶ MONTAÑEZ, 2013: 61.

realidade objetiva coexiste com o sonho e a fantasia, o compromisso político ou social se une à consciência estética, e os conflitos regionais fundem-se com outros de ordem existencial. Essa fusão de elementos diversos e aparentemente opostos, míticos e reais, é a essência desta ficção, o que lhe permite expressar, de maneira profunda e integral, a relatividade da existência humana e a crises de nosso tempo³⁷.

Esta forma de ficcionalizar esbarra, contudo, com as ditaduras na América Latina, colocando em crise o lugar do artista e seu compromisso político. No que diz respeito especificamente a Cortázar, afirma Montañéz que mesmo “solidário com os processos revolucionários da América Latina, Cortázar declarou que sua participação nos processos revolucionários não o obrigava a entregar sua obra a enunciados e proclamas, como no realismo socialista, que pouco contribuía à história³⁸”. Segundo o próprio autor:

Uma concepção deformada e deformante da realidade em que se move e deve mover-se o homem latino-americano de nosso tempo. [...] Em todo caso, me parece perigoso, além de falso, situar os “atos culturais” abaixo dos “atos políticos”. Poucos duvidarão de minha convicção de que Fidel Castro ou Che Guevara deram as pautas de nosso autêntico destino latino-americano; mas de nenhuma maneira estou disposto a admitir que os *Poemas Humanos* ou *Cem Anos de Solidão* sejam respostas inferiores, no plano cultural, a essas respostas políticas (que fique dito, que pensaria disto Fidel Castro? Não creio enganar-me de estar seguro que ele estaria de acordo, como esteve Che)³⁹.

Em seu exílio voluntário, numa entrega a uma espécie de “expatriação transcendental⁴⁰”, Cortázar encontra na arte um *locus* mítico onde a expansão das possibilidades de encontro com o humano e suas realidades não pode ser despotencializado por uma inclinação imediata a facilitar uma circulação de informações e doutrinas. Na afirmação descrita acima, vemos como ele traz para seu discurso nomes como os de Fidel Castro e Che Guevara para validar sua hipótese.

³⁷ MONTAÑEZ, 2013:92.

³⁸ MONTAÑEZ, 2013: 65.

³⁹ “Una concepción deformada y deformante de la realidad en que se mueve y debe moverse el hombre latino-americano de nuestro tiempo [...] en todo caso me parece peligroso, además de falso, situar los “actos culturales” tan por de bajo de los “actos políticos”. Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestros autêntico destino latino-americano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de Soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso, ¿Que pensaria de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaria de acuerdo como lo hubiera estado el Che)”. CORTÁZAR apud MONTAÑEZ, 2013: 69.

⁴⁰ MONTAÑEZ, 2013: 69.

Para Cortázar um verdadeiro ato revolucionário está presente numa análise minuciosa das características humanas e de suas possibilidades construtivas e criativas, a uma expansão de sua intelectualidade diante de uma linguagem que seja propositora em sua forma de dismantelar lugares fixos de pensamento e estruturas limitadas e pré-fabricadas.

Quando Cortázar equipara, por exemplo, Fidel e Che a Garcia Márquez, está indicando o lugar político do artista, denunciando em sua defesa, que inclinar todas as forças produtivas e criativas do sujeito a um único fim – no caso à luta partidária – é tão alienante quanto os movimentos opressores de direita. “Num tempo de morte e de violação de direitos humanos, além da luta pela preservação da própria vida, atos de sobrevivência foram, também, a discussão e a defesa das ideias nas quais se acreditava⁴¹”. O papel dos intelectuais, exilados ou não no regime militar era o de construir lugares de resistência – quando falamos em sujeito, psicanaliticamente falando, *lugares de resistência são também construídos lingüejicamente, literariamente*, para o autor argentino: “o engajamento não é apenas uma coisa política, é, acima de tudo, um problema ontológico da vida⁴²”.

No limite, Cortázar propõe como desafio literário a busca por uma linguagem que abarcasse algo do inacessível da “realidade”. O refinamento e a sensibilidade ao trabalhar o sujeito em seus contos decodifica algo do que seria seu papel político enquanto artista. Em diversas situações, fora do texto literário, mantinha uma postura declarada diante de assuntos polêmicos em que julgava necessário posicionar-se⁴³, contudo, sua produção artística estava atenta à percepção de uma realidade que ele chamará de incomensurável:

O assunto central dessa polêmica, cujo eixo norteador é o conceito de realidade, gira em torno do engajamento do escritor latino-americano e seu comprometimento com as causas políticas da América Latina. A partir daí, os autores discutem como um escritor “revolucionário” devia enfrentar e tratar a “realidade” em suas obras. Mas, dessa perspectiva, como definir então a verdadeira realidade? Cortázar

⁴¹ MONTAÑEZ, 2013: 63.

⁴² MONTAÑEZ, 2013: 87.

⁴³ Vale citar um episódio em que fica marcado o lugar literário e o modo de militância de Cortázar. Com *El libro de Manuel*, Cortázar recebeu o Prêmio Médici em novembro de 1974, como melhor livro estrangeiro publicado na França. O dinheiro recebido como prêmio, foi doado por Cortázar ao Frente Unificado da Resistência chilena contra o governo de Augusto Pinochet. Cortázar foi, por alguns críticos, aclamado, e, por outros, denunciado como representante de uma postura revolucionária cômoda. (2013: 85)

assevera que o conceito de realidade não é tão simples assim como parece, pois a realidade é de alguma maneira, incomensurável⁴⁴.

E ainda ratifica:

A autêntica realidade é muito mais que o contexto sócio, histórico e político, a realidade sou eu e setecentos milhões de chineses, um dentista peruano e toda a população da América Latina (...). É dizer o homem e os homens, cada homem e todos os homens (...). E por isso uma literatura que mereça seu nome é aquela que incide no homem desde todos os ângulos (e não, por pertencer ao terceiro mundo, somente ou principalmente pelo ângulo sócio-político)⁴⁵.

Portanto, compreender a postura de Cortázar sobre seu lugar como escritor é seguir algumas de suas instruções. A literatura não é localista, não pode dedicar-se a assuntos específicos em detrimento de uma expansão na possibilidade de olhares, deve inclinar-se a compreender algo do incomensurável da realidade e para isso deve estar em constante alerta aos refinamentos e experimentações da linguagem artística.

Assim, Cortázar foi exilado da Argentina após um longo período de autoexílio. Ser exilado é constituinte de seus passos militantes e literários. A exclusão e asilo, movimentos pressupostos no processo do exílio, são pendulares e cíclicos, ora por escolha ora como a saída possível. O sentimento presente do exílio arma o gatilho criativo numa busca incessante de seus textos por novas possibilidades.

Partir do exílio para pensar Cortázar é frisar que em sua obra deslocamentos e experimentações de novas realidades marcam um estilo. Quando Lacan⁴⁶ afirma ser o *feminino* um algo deslocado do que se discorre sobre ele, ou seja, que o *feminino* vale-se de uma estrutura que não o apreende, a condição de exílio exercitada estilisticamente por Cortázar marca um ponto que garante algo da presente tese: a busca pela **ampliação da inscrição da realidade** em seus textos.

⁴⁴ MONTAÑEZ, 2013: 63.

⁴⁵ “La autêntica realidade és mucho más que lo contexto sócio-histórico y político, la realidad soy yo y setecentos millones chinos, un dentista peruano y toda la población de latinoamérica (...) Es decir el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres (...). Y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide em el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente em el ángulo sociopolítico). CORTÁZAR apud MONTAÑEZ, 2013: 63-64.

⁴⁶ LACAN, 2008b.

3. Uma escrita *mais ao fundo* ou *mais à esquerda* de onde deveria estar⁴⁷ - o *desejo* e sua relação com o fantástico.

A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio.

Tzvetan Todorov

No que diz respeito a um posicionamento político e estético, em vários de seus escritos e entrevistas, e, ratificado por sua literatura, Cortázar deixa clara a maneira que concebe o seu fazer artístico no mundo. Este fazer é coerente a sua concepção de realidade, como já registrado. Como afirma Davi Arrigucci Jr, a busca de Cortázar ocorre “em diversos níveis, no da temática, no da técnica e, no da visão de mundo”⁴⁸.

Por meio das escolhas literárias do autor, o par que se cria com sua escrita e o *feminino* lacaniano, vai se evidenciando. Como vem sendo pontuado, a concepção de **realidade** para o autor e o seu consequente olhar para o **sujeito** marcam este encontro de forma produtiva. Segundo Davi Arrigucci Jr.:

Cortázar reconhece uma direção analógica no homem, de que a tendência metafórica de nossa linguagem seria manifestação evidente. Essa urgência de apreensão por analogia (...) surgiria no homem desde suas primeiras operações sensíveis e intelectuais, mas teria perdido sua *eficácia* diante do predomínio da razão, que no Ocidente, determina a história e o destino das culturas⁴⁹.

Trazer o improvável, o surpreendente, o insólito, o incognoscível à luz da realidade é um traço identificatório de Cortázar, ponto pacífico na análise do conjunto de sua obra. A somar a este lugar, resíduo perene da influência do fantástico e dos surrealistas em sua escrita, um novo ângulo nos confirmaria que Cortázar faz do realismo, do fantástico e do surrealismo uma mesma escolha estética:

O homem de nosso tempo crê facilmente que sua informação filosófica e histórica o salva do realismo ingênuo. Em conferências universitárias e em conversas de café chega a admitir que a realidade não é o que parece, e está sempre disposto a reconhecer que seus sentidos o enganam e que sua inteligência lhe constrói uma visão

⁴⁷ Referência ao texto crítico de Julio Cortázar – Do sentimento de não estar de todo. In **Valise de Cronópio**, 2011.

⁴⁸ ARRIGUCCI, 1973: 17.

⁴⁹ ARRIGUCCI, 1973: 39.

tolerável mas incompleta do mundo. Cada vez que pensa metafisicamente se sente mais triste e mais sábio, mas sua admissão é momentânea e excepcional enquanto que o contínuo da vida o instala de cheio na aparência, concretiza-a em sua volta, vestem-na de definições, funções e valores. Esse homem é um ingênuo realista mais do que um realista ingênuo. Basta observar o seu comportamento ante o excepcional, o insólito; ou o reduz a fenômeno estético, ou poético (“era algo realmente surrealista, te juro”) ou renuncia em seguida a indagar na entrevista que lhe puderam dar um sonho, um ato falho, uma associação verbal ou causal fora do comum, na coincidência perturbadora, qualquer das instantâneas fraturas do contínuo⁵⁰.

Realista é a obra que encara as vicissitudes da linguagem como sendo delineadora do incompreensível. Em entrevista a Bermejo, Cortázar descreve: “Para mim, a linguagem que conta é aquela que abre janelas na realidade; um ato de estar abrindo permanentemente na parede dos homens aqueles ocos que separam a gente de nós mesmos e dos demais⁵¹”.

Se há uma possibilidade de colocar Cortázar numa proposta de trazer ao texto literário qualquer realidade ela só é possível a partir do momento que incorporamos a essa realidade aquilo que se desconhece. Ainda em seu ensaio **Do sentimento de não estar de todo**, Cortázar relata:

Se vivendo chego a dissimular uma participação parcial em minha circunstância, por outro lado, não posso negá-la no que escrevo uma vez que precisamente escrevo por não estar ou por estar a meias. Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas⁵².

Afirmar que escreve de um “interstício” pode colocar Cortázar numa relação peculiar com aquilo que costumeiramente se afastava de alguma atenção racional. Esta peculiaridade trará consequências para a maneira como Cortázar registrará criticamente e literariamente a literatura fantástica. Se de saída ele afirma um deslocamento e uma participação parcial nos fatos, o sentimento do fantástico e do estranhamento pode ser elevado aqui a uma nuance mais sutil. A seleção realizada para as análises aqui apresentadas é o *desejo* de suas personagens e o modo como ele se estabelece por meio

⁵⁰ CORTÁZAR, 2001: 166-167.

⁵¹ BERMEJO, 2002:72.

⁵² CORTÁZAR, 2001: 166

de uma escrita *feminina*. Contudo, não se crê que essa seleção esteja fora do eixo do fantástico realizado por Cortázar.

Em sua conferência **Resistência e Repressão**, Freud afirma que, ao tentar construir uma lógica dos eventos inconscientes, o sujeito, por resistência, afasta-se das associações “absurdas que originam dúvidas e objeções⁵³” que possam conduzi-lo a um encontro com um saber que já não reitere premissas iniciais.

O que Cortázar chamará de “princípio de incerteza⁵⁴”, e que será fio condutor de sua literatura, consiste na oposição do que Freud afirmava sobre seus pacientes. Associações que geram dúvidas e objeções são a fonte de produção cortazariana e, portanto, são resistências a premissas dadas previamente.

A literatura fantástica é uma dessas fontes que nutrem seu material criativo e lugar já consagrado no universo da crítica cortazariana. O que nos interessa é que esta fonte tem algo de representativo do *feminino*: algo que escapa ao racional e que se nos apresenta como “coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora⁵⁵”.

Segundo Ítalo Calvino, o conto fantástico é uma das produções mais características da narrativa do século XIX⁵⁶. Ele afirma: “seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda⁵⁷”. Há aqui, portanto, um momento de **vacilação da razão** na compreensão de algum fato, encontro mais que demarcado com a localização *feminina* do sujeito.

Tzvetan Todorov em **Introdução à literatura fantástica** descreve que: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural⁵⁸”.

Contudo, este momento de hesitação não ficará restrito aos ambientes mal-assombrados por fantasmas e seres de outro mundo. O fantástico de Edgar Allan Poe⁵⁹, abre uma real influência para Cortázar na incorporação do prosaico a esta literatura. O

⁵³ FREUD, 1996: 293.

⁵⁴ “Princípio de Incertidumbre”. CORTÁZAR, 2013: 68.

⁵⁵ CALVINO, 2011:09.

⁵⁶ CALVINO, 2011.

⁵⁷ CALVINO. 2011: 09

⁵⁸ TODOROV. 2012:31.

⁵⁹ Poeta, contista e crítico literário estadunidense - 1809-1849.

assombro diante do desconhecido sai de castelos sombrios e longínquos e encontra eco nas esquinas e nas paredes dos quartos conjugais.

Acentuando o lugar deste *fantástico cotidiano* como uma literatura que pode abrir mão das alegorias fantasmagóricas e dos excessos fantasiosos, Cortázar produz uma literatura em que o fantástico pode ser observado nas expressões mais cotidianas “o fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, nesse meio dia de sol em que você eu estamos conversando⁶⁰”.

Cortázar alcançará um grau de sutileza no registro **do fantástico do desejo**. Ao elevar exponencialmente a afirmação de que o fantástico irrompe do cotidiano figurando literariamente a hesitação do sujeito diante que existe enquanto experiência recortada pela linguagem.

A compreensão de realidade proposta por Cortázar, englobando assim, sua relação com o fantástico é depreendida no mais sutil do comportamento humano. Mesmo tendo ele deixado, no decorrer de seus escritos críticos, algumas noções sobre o tema do fantástico, afirma: “nunca pretendi chegar a definições do fantástico⁶¹”.

Ao dizer que não pretendia definir fantástico, o supomos tanto mais por ser demasiada elástica sua concepção, do que por Cortázar não ter um posicionamento sobre este tema: “Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já se terá adivinhado que como sempre as palavras estão tampando buracos⁶²”.

Sendo assim, claramente a noção de realidade para Cortázar funde-se a sua concepção de fantástico. A realidade só há de ser fantástica, “parecerá esquisito, mas o sentimento do fantástico não é tão inato em mim como em outras pessoas, que conseqüentemente, não escrevem contos fantásticos⁶³” e ainda:

Desde muito pequeno o fantástico não era pra mim o que as pessoas consideravam fantástico; para mim era uma forma da realidade que em determinadas circunstâncias se podia manifestar, a mim ou aos outros, através de um livro ou um acontecimento, mas não era um escândalo dentro da realidade estabelecida (...) me parecia tão aceitável, possível e real como o fato de tomar uma sopa às oito da noite⁶⁴.

⁶⁰ CORTAZAR apud BERMEJO, 2002:35.

⁶¹ CORTAZAR apud BERMEJO, 2002:36.

⁶² CORTÁZAR. 2011: 178.

⁶³ CORTÁZAR. 2011:176.

⁶⁴ Desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar,

Pensemos com Todorov; a própria definição de fantástico tem como uma de suas problemáticas selecionar os temas que sejam concernentes ao gênero. Eis aqui uma abertura para inserir o *desejo* como material legítimo para o fantástico já que “toda obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo exemplo muda a espécie⁶⁵”:

Tem-se dito que em minhas narrativas o fantástico desgarra-se do “real” ou insere-se nele, e que esse brusco e quase sempre inesperado desajuste entre um satisfatório horizonte razoável e a irrupção do insólito é o que lhes dá eficácia como matéria literária. Mas então que importa que nesses contos se narre sem solução de continuidade uma ação capaz de seduzir o leitor, se o que subliminarmente o seduz não é a unidade do processo narrativo, mas a disrupção em plena aparência unívoca? Uma técnica eficaz pode submeter o leitor sem dar-lhe oportunidade de exercer seu sentido crítico no decorrer da leitura, mas não é pela técnica que essas narrativas se distinguem de outras tentativas; bem ou mal escritas, são, em sua maioria, do mesmo estofado que meus romances, aberturas sobre o estranhamento, instâncias de um deslocamento a partir do qual o sólito deixa de ser tranquilizador porque nada é sólito desde que submetido a um escrutínio secreto e contínuo⁶⁶.

Contudo, não será o domínio da temática que mais nos interessará nesta correlação. Mais explicitamente, dois dos três contos analisados poderiam figurar nas listas de contos fantásticos de Cortázar: “Cuello de gatito negro” – que inclusive faz alusão ao “Gato Negro” de Poe – e “Anillo de Moebius”. Porém, é justamente a existência de “La señorita Cora” nesta gradação que permite um lugar *a mais* neste conjunto. O *desejo* em Cora é igualmente fantástico.

Para a psicanálise o desejo assenta-se na ausência de significação e se, o momento de hesitação diante de um acontecimento fantástico advém da impossibilidade de significação deste acontecimento, o *desejo* enquanto acontecimento *real* buscando aporte na linguagem se nos aparece de forma imediata ao acontecimento fantástico.

O fantástico está para Cortázar como uma resposta frente às limitações de compreensão do sujeito e sua realidade. Incorpora-se à temática do fantástico o mistério ontológico do sujeito, sua real possibilidade de inscrição. A economia do *desejo*

a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche. CORTÁZAR. 2013:50.

⁶⁵ TODOROV, 2012:11.

⁶⁶ CORTÁZAR, 2011: 170-171.

demanda o fantástico como *locus* de inscrição e para tal a escrita *feminina* torna-se a peculiaridade cortazariana desta viabilização:

O esquema admiravelmente simétrico da narrativa e a fatalidade do seu cumprimento não devem fazer esquecer que as duas vítimas só conheceram uma malha da trama que lhes faz frente para destruí-las; o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão⁶⁷.

Cortázar afirma no fantástico sua economia – “o fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação”. Constatar este modo de funcionamento ao fantástico é, no limite, ampliar o escopo da literatura fantástica para pensar o *desejo*.

A experimentação linguística em seus textos está na combinação de significantes na busca de um efeito e não necessariamente de uma significação. Jogar com as palavras na composição literária de Cortázar consiste num *saber fazer reverberar a sensação*, ou seja, gerar um efeito de significante.

Se pensarmos que a literatura fantástica nasce no início do século XIX, herdeira do romantismo europeu⁶⁸, estamos tratando de uma literatura que intenciona trazer à cena uma resistência ao positivismo que imperava na explicação do humano e do mundo:

Para mim, o fantástico, é simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir⁶⁹.

Cortázar traz a afirmação de que para localização da realidade faz-se necessário lidar com a impossibilidade da ilustração na descrição dos fatos. Junto a ele, em **Introdução à literatura fantástica**, Todorov enfatiza que:

Longe, pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa pré-existente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias⁷⁰.

⁶⁷ CORTÁZAR. 2011:179.

⁶⁸ CALVINO, 2011: 10.

⁶⁹ CORTÁZAR apud BERMEJO, 2002:37.

⁷⁰ TODOROV, 2012: 176.

Ao afirmar que a literatura fantástica escancara que tanto a noção de realidade como a da literatura como insatisfatórias, Todorov abre espaço para uma linguagem que não responde, nem recria, contudo aponta para sua própria limitação e para a existência de algo discursivamente impossível de sustentar. Ele afirma:

O texto literário não entra em uma relação referencial com “o mundo”, como o fazem frequentemente as frases de nosso discurso cotidiano, não é ele “representativo” de outra coisa se não de si mesmo. Nisto a literatura se parece, antes com a matemática do que com a linguagem corrente: o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, só pode ser válido com relação a suas próprias premissas⁷¹.

A realidade literária cria, então, suas premissas. Ela não inscreve o fantástico para dele tirar uma verdade referencial. Contudo, por meio de sua liberdade inventiva, na confecção de possibilidades, sustenta o “princípio de incerteza” como condição *sine qua non* de figuração do sujeito cortazariano.

Este ponto é interessante para pensar que, mesmo a estrutura do *desejo* sendo apreendida das análises realizadas, o discursivamente impossível de se sustentar figura justamente nesta impossibilidade. Uma estrutura que na ausência de linearidade e de uma relação explícita de causa e consequência produz o efeito do fantástico. “o que eu digo do amor é certamente que não se pode falar dele⁷²”.

O *desejo*, torna-se, portanto, material temático do fantástico, material criativo que contorna o impasse do ser *um* – promessa de toda letra de amor. O fantástico entra como a recusa para a impossibilidade do amor, ele entra como promessa.

Se tomarmos como definição de fantástico a afirmativa de Todorov de que ele é um momento de vacilação diante de algo aparentemente insólito, no que diz respeito ao *desejo* posto tematicamente nos três contos selecionados, o insólito torna-se a realidade possível às personagens perdidas no real do *desejo*, no seu lugar não-todo-lógico. Numa vacilação constante entre o que se sabe e o que jamais pode se inscrever logicamente.

Sigamos com um trecho de Cortázar:

No momento em que se chega ao limite de uma expressão, que seja a expressão do fantástico ou a expressão do lírico na poesia, mais além começa um território onde tudo é possível e tudo é incerto e ao mesmo tempo tem a tremenda força dessas coisas que sem estar reveladas parecem estar fazendo gestos e signos para que vamos buscá-las e nos

71 TODOROV, 2012: 14.

72 LACAN, 2008b: 19.

encontremos um pouco na metade do caminho, que é o que está proponho a literatura fantástica quando ela é verdadeiramente⁷³.

Chegar ao limite do jogo com os significantes, lançando mão de um universo de construções figurativas é a forma com que Cortázar promove um encontro com a realidade na produção de seus textos. O espaço “onde tudo é possível e tudo é incerto” marca a figuração do sujeito cortazariano, que, em sua condição cindida, por ter seu *desejo* representado pelas limitações da cadeia significante, encontra nesta concepção de fantástico, uma linguagem que nos leva à “metade do caminho”. Esta metade do caminho mostra que há em sua escrita um efeito de reverberação do silêncio estabelecido por esse lugar que “não se chega”.

Para que a discussão não cai definitivamente em termos metafísicos, este espaço do imensurável, do não acessível, é colocado pela psicanálise como o lugar do não discursivo, daquilo que escapa a simbolização, a psicanálise o chamará de *real*.

Para exemplificar este lugar, um exemplo clássico é o axioma lacaniano, tantas vezes controverso, de que *não há relação sexual*. “Enuncio que o discurso analítico só se sustenta pelo enunciado de que não há, de que é impossível colocar-se a relação sexual⁷⁴”.

No limite, esta máxima lacaniana exprime que não se acessa qualquer realidade não discursiva. Lacan afirma que a relação sexual é traumática por sua não inscrição no simbólico. Ela é uma experiência do corpo, que, por mais atravessada que seja pela cultura, é experimentada fora do discurso, e, portanto, para o sujeito, se está na ausência de representação, não existe.

“O impasse sexual secreta ficções que racionalizam o impossível de onde ele provém” – diz Lacan em *Televisão* indicando que os mitos já nascem como uma tentativa de dar consistência épica ao impasse que é da estrutura humana que repousa sobre um impossível: a não relação sexual entre os sexos que não se escreve na linguagem⁷⁵.

⁷³ “En el momento en que se llega al límite de una expresión, ya sea la expresión de lo fantástico o la expresión de lo lírico en la poesía, más allá empieza un territorio donde todo es posible y todo es incierto y al mismo tiempo tiene la tremenda fuerza de esas cosas que sin estar reveladas parecen estar haciéndonos gestos e signos para que vayamos a buscarlas y nos encontremos un poco a mitad del camino, que es lo que siempre está proponiendo la literatura fantástica cuando lo es verdaderamente”. 2013: 68-69

⁷⁴ LACAN, 2008b: 16.

⁷⁵ FUENTES, 2009: 30

Quando afirma haver discurso analítico por não se poder inscrever a relação sexual, Lacan está afirmando a existência de um resíduo que constitui o sujeito sempre em representação, material este de análise, lugar este da literatura de Cortázar, seu interstício.

Cortázar está, como afirma ele, em busca de “um presente deslocado, paralelo, incerto”⁷⁶. Ernesto Bermejo afirma:

Cortázar se parece muito com o que escreve. Sua literatura de provocação é uma tentativa de colocar o homem diante de seus limites, um apelo que nos faz para sermos mais seres humanos. Amante da realidade – sua “grande mulher” – as incursões de Cortázar pelo fantástico devem ser vistas como uma tentativa, às vezes desesperada, de esticar a pele do cotidiano, de fazer-nos sair desta espécie de pré-histórico de nós mesmo, na qual vivemos⁷⁷.

“Esticar a pele do cotidiano”, como diz Bermejo, associa a literatura fantástica de Cortázar ao que Todorov chamará de “má consciência deste século XIX positivista”⁷⁸. Esta literatura aparece como uma resposta às imposições das “luzes” científicas e filosóficas, que se pretendiam verdadeiras e universais.

O par essencial que se quer estabelecer subjaz em colocar ambos – literatura fantástica e o *feminino* lacaniano – como frente resistente à imposição positivista.

Lacan afirmará que: “A interpretação não visa tanto o sentido quanto reduzir os significantes a seu não-senso, para que possamos reencontrar os determinantes de toda a conduta do sujeito”⁷⁹.

Para tanto, numa contramão do que afirmava Todorov sobre a psicanálise, de que “a psicanálise era uma técnica da interpretação” que respondia “simultaneamente às perguntas “como” e “o que””⁸⁰; a psicanálise não caminha no imediatismo da tradução, como afirma Todorov, “tal imagem fantasmática tem tal conteúdo”. Reduzir os significantes ao não senso é perseguir a linguagem literária sem supor nela acesso a qualquer “significante causa”.

Todorov afirmou: “a psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica”⁸¹. Todorov estava atrelado a uma concepção de psicanálise que via

⁷⁶ “Presente deslocado, paralelo, incierto”. CORTÁZAR, 2013: 51.

⁷⁷ BERMEJO, 2002: 11.

⁷⁸ TODOROV, 2012: 176.

⁷⁹ LACAN, 2008a: 207

⁸⁰ TODOROV, 2012: 158.

⁸¹ TODOROV, 2012: 169.

na figura do analista um tradutor das manifestações inconscientes. Contrariando, neste ponto, Todorov, quando falamos na clínica do *real*, clínica na qual Lacan estabelece seu conceito sobre o *feminino*, não há esta possibilidade de reduzir a literatura “à categoria de simples sintoma⁸²”.

Se o fantástico buscava fazer desmoronar os significantes mestres que concebiam de maneira unívoca o mundo e o sujeito, a psicanálise não poderia criar novos “significantes mestres” que chapassem o alcance sógnico advindo da desconstrução de um *logos*. Cortázar soletra:

De modo que me pareceu que este princípio de incerteza (o fato de que um físico pode afirmar que há coisas que não são absolutamente assim, que podem ser de outra maneira e que cientificamente não há outra maneira de calculá-las ou medi-las e são perfeitamente válidas, perfeitamente operantes) me parece que é estimulante para a literatura porque sempre os homens chamados de letras, (muito cômica esta expressão: homem de letras, a sopa de letras...) durante muito temos tido complexo de inferioridade frente aos científicos porque eles vivem em um sistema satisfatório de leis onde tudo pode ser demonstrado, se avança por um caminho e se alcançam novas leis que explicam as anteriores e vice-versa. (...) Temos um certo complexo de inferioridade com respeito aos científicos porque nos pareceu que a literatura é uma espécie de arte combinatória onde entram a fantasia, a imaginação, a verdade e a mentira, qualquer postulado, qualquer teoria, qualquer combinação possível, e corremos muitas vezes o perigo de estarmos indo por maus caminhos, por falsos caminhos e os científicos dão uma sensação de calma, de segurança e de confiança⁸³.

O princípio de incerteza, preconizado por Cortázar, é o mesmo princípio que norteia a psicanálise lacaniana. Estar diante do sujeito, será sempre estar diante do

⁸² TODOROV, 2012: 160.

⁸³ De modo que me pareció que este principio de incertidumbre (el hecho de que un físico puede afirmar que hay cosas que nos son absolutamente así, que pueden ser de otra manera y que científicamente no hay manera de calcularlas o medirlas y son perfectamente validas, perfectamente operantes) me parece que es estimulante para la literatura porque siempre los hombres llamados de letras (muy cómica esa expresión: hombre de letras, la sopa de letras...) durante mucho tiempo hemos tenido cierto complejo de inferioridad frente a los científicos porque ellos viven en un sistema satisfactorio de leyes donde todo puede ser demostrado, se avanza por un camino y se alcanzan nuevas leyes que explican las anteriores e vice-versa. (...) Hemos tenido un cierto complejo de inferioridad con respecto a los científicos porque nos ha parecido que la literatura es una especie de arte combinatoria en la que entran la fantasía, la imaginación, la verdad, la mentira, cualquier postulado, cualquier teoría, cualquier combinación posible, y corremos muchas veces el peligro de estar yendo por malos caminos, por falsos caminos y los científicos dan una sensación de calma, de seguridad y de confianza. CORTÁZAR, 2013: 69.

fantástico. Ambos são tecidos pelas mesmas malhas discursivas; o personagem e o sujeito são idênticos à estória contada. Portanto, a única saída é permanecer nas narrativas sem buscar nelas relações referenciais; acompanhar seus desdobramentos, seus silêncios, a hesitação diante dos fatos e aceitar o espanto diante de algo insólito como a única expectativa possível.

Assim, quando se reduz os significantes a seu “não-senso”, abrimos espaço para o *feminino*. Não recriar novos significantes mestres na [dis]solução da realidade permite apontar para uma abertura singular, a uma “exterioridade absoluta que limita à totalidade que se quer masculina⁸⁴”.

⁸⁴ FUENTES, 2009: 32.

CAPÍTULO 2

1. A concepção de *realidade cortazariana* e seu encontro com o *feminino*

Aquilo a que muita gente chama amar consiste em escolher uma mulher e casar com ela. Escolhem, juro-te, já os vi fazerem-no. Como se se pudesse escolher no amor, como se amar não fosse um raio que quebra os ossos e nos deixa paralisados no meio do pátio. (...) Não se pode escolher Julieta, não se pode escolher Beatriz. Não podemos escolher a chuva que nos vai encharcar até os ossos quando saímos de um concerto.

Julio Cortázar

Advindo da discussão sobre sua colocação política a partir de sua literatura, não seria permitida aqui uma ruptura que desviasse Cortázar de seu posicionamento estético e ideológico. Na mostra de contos analisadas por esta pesquisa, se partirmos da concepção de realidade para o autor e seu consequente olhar para o sujeito, compreenderemos como ela é representativa deste lugar político de Cortázar.

O paralelo trabalhado é atravessado pela psicanálise lacaniana, não só por estes contos terem sido analisados pelo escopo psicanalítico, não obstante, por Cortázar e esta psicanálise compartilharem de uma lupa semelhante para a sondagem humana.

Cortázar chamará de *Eros Ludens*⁸⁵ um modo de funcionamento do humano que resiste em sua literatura. Ele afirma:

Nossas latitudes sentem demais a ausência de um *Eros Ludens* (...) dirá que há uma porção de contos e romances que tratam desse tipo de relações, e é verdade, mas esse tratamento é quase sempre centrado no aspecto psicológico ou no behaviorista ou no caracterológico, enquanto que as subjacências eróticas só se manifestam nas “passagens” em que, como se disse antes, o tom muda e há algo assim como que um apagar a luz ou o contrário, um abrir a janela para os curiosos/ pessoalmente não creio ter escrito nada mais erótico que *La señorita Cora*, narrativa que nenhum crítico viu desse ângulo, talvez porque eu não tenha conseguido o que queria ou porque em nossas terras o erotismo só recebe a etiqueta dentro de parâmetros de lençóis e travesseiros que, contudo, não faltam nesse conto⁸⁶.

Este trecho é muito representativo da concepção de erótico para Cortázar. Ele afirma não haver escrito nada mais erótico que “La señorita Cora”. Contudo, este conto não encontra uma confecção proposta a partir de um erotismo explícito. A sexualidade de Pablo e Cora – personagens centrais do conto – subjaz à trama, funciona como o

⁸⁵ CORTÁZAR, 2011: 244.

⁸⁶ CORTÁZAR, 2011: 244-245

motor que engendra sua [des]organização, mesmo não sendo a estampa do “sexo” que imprime a energia do conto. Ao afirmar a necessidade de um *Eros Ludens* que não seja uma cena ocorrida numa “passagem”, como afirma, ele indica que o erótico é um modo de construção de seu texto e não sua plena temática.

Não deve haver, segundo o autor, uma ruptura que demonstre a entrada do erótico em cena “como que um apagar de luz” ou “abrir uma janela”. O contínuo permanente na descrição de seus contos demonstra o erótico como parte precípua da realidade humana. De um jogo cujo movimento permite notar algo de um mistério que não permite se inscrever. Ainda com Cortázar temos:

Em nossos tempos não sei de outro escritor que tenha extremado mais a quase impossível resolução do erotismo no que antes chamei delicadeza por falta de melhor termo (...). O acesso a um terreno em que a descrição de situações sexuais *é sempre outra coisa* ao mesmo tempo que esgota sem a menor vacilação a própria cena e suas mais ousadas exigências topológicas⁸⁷.

Cortázar reclama um lugar topológico para o sujeito erótico e o figura textualmente. Manter, na estruturação de seus contos, o jogo instável do *desejo* enquanto discurso literário é o *topos* criado por ele. O erótico como representativo do humano, de sua falta, de seu *desejo*, mostra-se para Cortázar uma localização de resistência e politização. Em *Clases de Literatura*⁸⁸, quando em uma de suas aulas, afirma:

O erotismo na literatura significa o fato de que a vida erótica do homem é tão importante e tão fundamental como sua vida mental, intelectual e sentimental. Quando falo de erotismo na literatura me refiro ao tratamento de algo que é profundamente nosso, de cada um dos que está nesse momento nesta sala, enquanto que a pornografia aponta sempre de alguma maneira ao comercial, a criar sensações de tipo carnal que nada tem a ver com o verdadeiro erotismo⁸⁹.

⁸⁷CORTÁZAR, 2011: 244.

⁸⁸CORTÁZAR, 2013. Sem tradução para Língua Portuguesa.

⁸⁹ El erotismo en la literatura significa el hecho de que la vida erótica del hombre es tan importante y tan fundamental como su vida mental, intelectual y sentimental. Cuando hablo de erotismo en la literatura me refiero al tratamiento de algo que es profundamente nuestro, de cada uno de los que estamos en este momento en esta sala, mientras que la pornografía apunta siempre de alguna manera a lo comercial, a crear sensaciones de tipo carnal que nada tienen que ver con el verdadero erotismo. CORTÁZAR, 2013: 252-253.

O “verdadeiro erotismo”, como nomeia Cortázar, não reside simplesmente na definição temática, nem como o pornográfico, que para Cortázar está para um uso excessivo do explícito, contudo, num modo peculiar de se inscrever no mundo. Em **Que saiba abrir a porta para ir brincar**, texto inserido entre suas críticas, escrito como em fluxo de consciência, Cortázar relata:

Erotismo no verbo, à sua incorporação natural e necessária, que não só não envilece a língua do desejo e do amor, mas, ao contrário, arranca-a de sua equívoca condição de tema especial e de hora certa para articulá-la na estrutura da vida pessoal e coletiva, numa concepção mais legítima do mundo, da política, da arte, das pulsações profundas que movem o sol e as demais estrelas⁹⁰.

Este erótico apresenta-se como “uma concepção mais legítima do mundo”. Cortázar, mais uma vez, dirigindo-se aos críticos que reprimiam suas escolhas temáticas como alienadas de compromissos políticos, ele afirma: “A colonização, a miséria e o gorilato também nos mutilam esteticamente; pretender-se dono de uma linguagem erótica quando nem sequer se ganhou a soberania política é ilusão de adolescente⁹¹”.

Ironicamente, Cortázar reincide sua exigência da literatura como *locus* amplificador de possibilidades, onde a escrita possa realizar, como diria o crítico brasileiro Alfredo Bosi, “o que a máquina social condena a mera veleidade⁹²”.

Neste sentido, Cortázar se encontra com a psicanálise ao afirmar na compreensão da economia libidinal do sujeito um profícuo espaço para sua compreensão ética e estética, lançar luz ao comumente relegado à condição de “veleidade” ou de “besteira”.

Numa nota intitulada “A Besteira” em seu vigésimo seminário, justamente no qual Lacan inicia sua nomeação ao *feminino*, ele escreve:

Não é menos verdadeiro que há um estatuto a dar a este discurso e à sua aproximação da besteira. Seguramente ele chega mais perto, pois, nos outros discursos, a besteira é aquilo de que a gente foge. Os discursos visam sempre à menor besteira, à besteira sublime, pois *sublime* quer dizer o ponto mais elevado do que está embaixo⁹³.

⁹⁰ CORTÁZAR, 2011: 249.

⁹¹ CORTÁZAR, 2011: 241.

⁹² BOSI, 2002: 134.

⁹³ LACAN, 2008b: 20.

Cortázar trabalha a “besteira”. Sonda o “sem utilidade”. Expõe o erótico, não exatamente temático, senão em sua **conduta linguística**, em uma escrita que deixa extrapolar o que “está embaixo”. Como diria Arrigucci Jr., ele traz à tona o “*desejo* como brecha de afloramento do inconsciente no jogo e no enlace das palavras⁹⁴”.

⁹⁴ ARRIGUCCI apud PASSOS, 1986.

2. O escrito só se comporta bem na ausência da causa⁹⁵.

Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino.

Jacques Sprenger
⁹⁶

Bispos e machos puros tornam incomunicável toda linguagem no nível do amor e dos corpos.

Julio Cortázar

Ao requerer figurar o erótico, sondar e criar uma economia do *desejo* em linguagem literária, Cortázar se utiliza de uma escrita que tem como dupla característica apontar o furo do discurso, seu lugar de “sem acesso”, ao mesmo tempo que produz uma linguagem que avança nas produções metafóricas e metonímicas para registrar um saber *avant la lettre*⁹⁷.

Lacan afirmará que o saber *feminino*, conseqüentemente sua escrita, reside no fato dele ser invenção enquanto saber discursivo. Ora, se em termos psicanalíticos o sujeito existe como efeito do discurso, a questão que se coloca para o *feminino* é que o ser “não-todo”, “não passa pelo corpo, mas pelo que resulta de uma exigência lógica da fala⁹⁸”.

O *feminino*, na história ocidental, padece de sua necessidade de inserção lógica. Um ponto de extrema importância é distinguir a falha na representação histórica do *feminino* enquanto gênero e a resolução de Lacan sobre a não inscrição do feminino em termo inconsciente.

A psicanalista Maria Josefina Fuentes afirma sobre o *feminino*: “O feminino insiste – não como categoria que daria enfim consistência à mulher como gênero, mas como um real que afeta o ser falante e que requer soluções de nomeações diante da *forclusão* do significante da mulher no inconsciente⁹⁹”.

⁹⁵ Trocadilho com a fala de Lacan “os efeitos só se comportam bem na ausência da causa”. 2008: 128. Discurso sobre a ineficiência ao se buscar a causa de qualquer efeito quando em termos inconscientes.

⁹⁶ Inquisidor e teórico da demonologia do final do século XV.

⁹⁷ Termo frequentemente usado por Lacan, *avant la lettre*, expressão francesa cujo sentido pode ser “antes do estado definitivo”; “antes do seu inteiro desenvolvimento” ou “antes de o termo existir”.

⁹⁸ LACAN, 2008b: 17.

⁹⁹ FUENTES, 2009: 10.

Cabe acompanhar este *feminino* psicanalítico partindo desta afirmação de Lacan:

A psicanálise não é nem uma *Weltanschauung*¹⁰⁰ nem uma filosofia que pretende dar a chave do universo. Ela é comandada por uma visada particular que é historicamente definida pela elaboração da noção de sujeito. Ela coloca esta noção de maneira nova, reconduzindo o sujeito à sua dependência significante. Ir da percepção à ciência, aí está uma perspectiva que parece encaminhar-se para a apreensão do ser¹⁰¹.

Estabelecer a psicanálise como um espaço de “elaboração da noção de sujeito”, que vai da “percepção à ciência” demonstra que em pleno final do século XIX, momento em que era sistematizada enquanto teoria clínica, a psicanálise se aparta de um discurso científico que estabelecia *à priori* os métodos de acesso ao sujeito para, enfim, escutá-los.

O material a ser escutado nas clínicas psicanalíticas é justamente aquele que era descartado nos movimentos políticos, diminuído nos postulados filosóficos e não produtor para o discurso científico.

Não é de se admirar que a clínica tenha começado a partir da escuta da histeria - patologia que costumeiramente era vinculada às mulheres visto que em sua etimologia grega *hystéra* significa matriz, útero¹⁰² - e que continha a chave da sabedoria psicanalítica: algo fora do discurso lógico incide sobre o sujeito.

Na clínica de Freud era observado que a fala do histérico mobilizava a “matriz” sintomática diluindo, assim, o sintoma. Esta primeira clínica, se podemos chamá-la assim, acreditava que o processo catártico da fala e o poder “interpretativo” do analista acessavam tal matriz a fim de acabar com os sintomas. No decorrer dos estudos clínicos psicanalíticos percebeu-se que havia algo deste “útero” que jamais se transformaria em material passível de interpretação, pois, este era *foracluso* do discurso.

Num salto histórico, este *foracluso* – termo lacaniano que representa algo que está fora do discurso, mas incide sobre ele – torna-se paradigma para pensar a localização do *feminino* em termos de discurso.

Desde sua origem a psicanálise inclina-se ao questionamento perene sobre o *feminino*. Pensando em termos epistemológicos, a psicanálise faz-se teoria a partir da

¹⁰⁰ Termo em alemão: *visão de mundo*

¹⁰¹ LACAN: 2008a: 80.

¹⁰² FARRA: 1985: 112.

observação do sujeito inquestionavelmente inserido em seu contexto social. Ou seja, a cor de cada época dá o tom para a compreensão do psiquismo.

Freud escreve desde uma sociedade europeia de fins de século XIX, tendo como significantes mestres o positivismo e patriarcalismo e, esta configuração, trará consequências para a localização do *feminino* para a psicanálise.

Uma sociedade ordenada pelo referencial masculino onde os padrões sociais deveriam, portanto, ser formulados “de forma rígida, linear e metódica, sobre uma base de fatos verificáveis¹⁰³”.

Assim, qualquer definição de feminino, que tivesse como par de oposição o masculino tal qual esta sociedade o concebia – razão, ordem, evolução – assentava o feminino numa esfera menor, até mesmo vergonhosa.

A dificuldade de Freud em conceber um feminino estava justamente no fato de que se o feminino fosse colocado em contraposição imediata em relação ao masculino o anterior seria sempre referido a partir da falta. Eis aqui grande parte da crítica feminista em relação a Freud. Se a sociedade era preponderantemente falocêntrica, o *feminino* seria sempre representativo da falta, do desvio, da ausência.

A psicanálise surge como um saber que se pretendia científico e que, justamente, por encontrar impasses para categorização e sistematização de resultados compreendeu que interrogava um saber que estava além das ciências da natureza¹⁰⁴. Freud constatou que, a partir de seus paradigmas, não poderia compreender o *feminino*:

Freud e a sua relação ao pai, não esqueçamos que todo o seu esforço só o levou a confessar que, para ele, essa questão permanecia inteira, ele disse a uma de suas interlocutoras – *O que quer uma mulher? Questão que ele nunca resolveu (...)*. Diremos que Freud teria dado seguramente um admirável idealista¹⁰⁵.

Lacan religará Freud com o *feminino* quando demonstra que esta busca inicial já existia na pretensão psicanalítica de vasculhar um sujeito *não-todo-lógico*, fosse este sujeito homem ou mulher. Lacan nomeará este *não-todo-lógico* de *feminino*, em contraposição ao masculino freudiano - a referência, a norma, a lei, o paradigma, o universal.

¹⁰³ Dicionário de Sociologia, 1997: 179.

¹⁰⁴ O livro de ouro da psicanálise, 2007.

¹⁰⁵ LACAN, 2008a: 34.

Temos que ter claro que o paradigma masculino freudiano atua sobre *sujeitos efeito de linguagem*, ou seja, que a função simbólica do *falo* não encontra identificação imediata com a presença biológica do pênis. Por isso podemos falar em *função feminina* e *função masculina*, podendo dessubstancializar qualquer determinismo biológico dos sexos, uma tentativa de universalização pelo controle do masculino.

Concentracionalmente, falamos em homens e mulheres como representativos do masculino e do feminino, respectivamente. Porém, o exercício analítico que se tenta produzir é para compreender de que maneira o não acesso a um todo, a não possibilidade de encontro com qualquer verdade totalizante é condição de qualquer *falasser*. E que, em termos psíquicos, produzir um saber literário proveniente de uma linguagem produzida no impasse e que, por sua natureza faltante, pode desterritorializar o *falo* masculino. O universal tenta o controle, o *feminino* foge a esta tentativa.

A realidade para Cortázar é elástica e a aproximação a ela será sempre uma “fidelidade à busca”¹⁰⁶, como afirma Arrigucci. Ou seja, por conceber algo da realidade como inapreensível, tanto pelos limites impostos pela linguagem em descrevê-la, como a impossibilidade de alcance de sua proliferação, seus espelhamentos, a possibilidade se dá no processo da busca, em seu movimento. Cortázar aposta na busca para lidar com uma limitação no método – linguagem – e por saber que a inscrição da realidade não se liga a qualquer tentativa de totalidade ou universalidade.

Lacan afirma em **Mais, Ainda** que o *feminino* é aquilo que não se inscreve, ou melhor, *que não para de não se inscrever*¹⁰⁷. Neste mesmo seminário escreve: “o homem acredita criar – ele crê-crê-crê, ele cria-cria-cria. Ele cria-cria-cria a mulher”¹⁰⁸. Eis somente a fidelidade à busca e a ausência de universalidade como possibilidade de sondar o *feminino*. “Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tem haver com o real¹⁰⁹”.

Sendo assim, o ser falante ou *falasser* – segundo Lacan -, sendo homem ou mulher constroem-se na hiância, num vazio, numa falta constituinte, no furo da linguagem – e este seria, precisamente, o lugar de [não] inscrição do *feminino*.

¹⁰⁶ ARRIGUCCI, 1973:29.

¹⁰⁷ LACAN, 2008b: 155.

¹⁰⁸ LACAN, 2008b: 137.

¹⁰⁹ LACAN: 2003: 508.

A afirmativa *A mulher não existe* marca, no ensino de Lacan, a ponderação de que num paradigma masculino conduzido racionalmente para a totalidade e universalidade, a única condição para o *feminino* é a não inscrição. Não há, segundo ele, a possibilidade de inscrever *Uma* mulher, ter para elas um único referente. O *feminino* se produz no encontro da experiência e do seu sempre parcial-singular registro. Se não havia como universalizar esta experiência: “o mundo do saber filosófico do masculino retirava da mulher a condição de se apropriar e ser produtora de um saber legítimo¹¹⁰”.

Há uma linguagem que se produz a partir da não inscrição universal, de algo que Arrigucci chamará de uma **verdade da invenção**¹¹¹.

¹¹⁰ FUENTES, 2009: 13.

¹¹¹ ARRIGUCCI, 1973.

3. O umbigo do sonho¹¹².

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho
tinha uma pedra.*

Carlos Drummond de Andrade

Há, na produção textual de Cortázar, um vórtice central que se reapresenta produzindo figurações que brincam com o limite da significação e têm no lúdico e no imprevisto uma conduta de inscrição. A leitura de seus textos indica a existência de um prazer linguístico de escapar do encontro com o alvo central que tanto sonda sua escrita.

Há um *gozo* na escrita de Cortázar. Se há um *real* inatingível pelo simbólico, a produção significativa é também concebida por seu caráter de **amplificação de gozo**¹¹³, por um “mais de gozar”. O psicanalista Jacques Miller afirma em **O osso de uma análise**:

Mas a conversão de perspectiva é a seguinte: (...) o significante é a causa de gozo – e é precisamente o que Lacan introduziu, depois de seu seminário “mais, ainda”, que o corpo do ser falante é, pelo significante vivificado de gozo, de mais de gozar¹¹⁴.

Lacan, utilizando-se da escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), “Êxtase de Santa Teresa¹¹⁵”, fala deste gozo que ele chamará de suplementar. Santa Tereza de Ávila é representada sendo cravada, por um anjo, por uma seta, representativa do amor

¹¹² FREUD apud LACAN, 2008a: 30.

¹¹³ MILLER, 1998.

¹¹⁴ MILLER, 1998:85.



de Deus. Lacan afirma sobre a escultura católica: “há um gozo dela, desse *ela* que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece”¹¹⁶.

Quando estamos falando de gozo no ensino de Lacan, estamos lidando diretamente com uma experiência *real*, como suplemento de uma falta constituinte ao sujeito. Como se o gozo¹¹⁷ desse corpo ao que falta.

O gozo é, justamente, representativo desse lugar de experimentação *real* imprescindivelmente cortado pela linguagem. Eis aqui, justamente, o ponto chave em questão. Este lugar incognoscível para e pelo masculino, mas indizível pelo feminino¹¹⁸ é atravessado pelo registro do simbólico e também mobilizado por ele. Este gozo atravessado pela linguagem é o *gozo suplementar*, *gozo místico*, *gozo feminino*¹¹⁹.

Se o sujeito é marcado pela *falta*, por ser efeito de linguagem e esta ser claudicante e deslizando em sua simbolização, temos que o que se sabe de nosso *desejo* diz de um jogo significativo incessante na busca de apreensão de sua realidade.

O *feminino* estará na impossibilidade de compreensão de sua totalidade, na palavra proibida, que não se escreve, contudo que não cessa de se reapresentar. Podemos pensar no jogo erótico apresentado por Cortázar, sua literatura, como uma inclinação na busca de registro de algo que na linguagem não pode resolver-se, produzindo o possível no *gozo da palavra*.

Um mais além, mais ainda, o *gozo suplementar*, aquilo que se experimenta e que não se consegue falar sobre, mas que pode ser o gozo amplificado pela fala, pela palavra. Dizer que a palavra simplesmente mortifica a experiência seria levemente desconsiderar o efeito da literatura de Cortázar.

Portanto, há algo que insiste em inscrever-se. Senão, não haveria clínica. Senão, não haveria literatura. Há um *real* que faz girar o discurso: “O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente”¹²⁰. O *real* é aquilo que se experimenta,

¹¹⁶ LACAN, 2008b: 80.

¹¹⁷ Podemos pensar que trabalhar em nível inconsciente é estar na economia libidinal. Muitos pós-freudianos adotaram dessexualizar as terminologias referentes a noção de energia psíquica. Lacan afirmará que esta “dessexualização” nos conceitos nada tem de produtivo, visto que falar em sexualidade em nível inconsciente é pensar que “a libido é a presença efetiva, como tal, do desejo”.

¹¹⁸ Dicionário de Psicanálise. 1998: 300

¹¹⁹ LACAN, 2008b: 79.

¹²⁰ LACAN, 2008b: 140.

mas que nada se sabe dele. O *real* retorna e há um discurso que o mobiliza, mesmo sem saber falar *dele*. Freud afirma: “o que não pode ser lembrado se repete na conduta¹²¹”.

A diferença essencial entre o *real* e o *feminino* em termos psicanalíticos pode ser exemplificado pelo sonho. Lacan escreve: “O real, é para além do sonho que temos que procurá-lo – no que o sonho revestiu, envelopou, nos escondeu, por trás da falta de representação, da qual lá só existe um lugar-tenente¹²²”.

A premissa colocada por Lacan é a de que o ponto distintivo do *real* é seu não registro no simbólico. O *feminino* estaria presente entre o *real* e sua escrita. A relação do sonho com o *real* é a de que todo o universo imagético sonhado envelopa uma existência latente e não acessível, o “umbigo dos sonhos¹²³”, como diria Freud.

A escrita *feminina*, o *mais de gozar feminino*, quer escapar a qualquer lógica ordenadora e torna-se, portanto, propositora de um discurso que se reapresenta, num gozo inscricional, produtor de um novo saber. Segundo Miller, há na linguagem um poder essencial de **proliferação** e de “**amplificação** no plano do sentido¹²⁴”.

Cortázar já afirmava: “sem verbo não há erotismo, embora de fato não se diga grande coisa¹²⁵”.

O que faz Cortázar, portanto, é, com sua literatura, [contra]por uma ordem de raciocínio na significação da existência humana. Se tentar a realidade é a única possibilidade assertiva, a *escrita feminina* mostra-se produtora de um saber. Simbolizar neste limite não está, definitivamente, num patamar inferior ao que chamamos *real*:

O significante não apenas mortifica, ele desorganiza e, no fundo, é o que aprendemos com a experiência analítica, até o ponto em que a própria fala está implicada no gozo (...). Há algo do significante sobre o qual dizer mortificar é simples demais, porque o significante se introduz no ciclo de gozo, para o melhor ou para o pior¹²⁶.

A escrita afeta o corpo. O humano, enquanto ser de linguagem, goza de sua escrita ao mesmo tempo em que inventa seu gozo. Acreditar que expandir o conceito de realidade abrindo portas, janelas e novos mundos literários aos sujeitos era, para

¹²¹ FREUD apud LACAN, 2008a: 129.

¹²² LACAN, 2008a: 65.

¹²³ LACAN, 2008a: 30.

¹²⁴ MILLER, 1998:87.

¹²⁵ CORTÁZAR, 2011: 240.

¹²⁶ MILLER, 1998: 87.

Cortázar, um ato político; demonstrar o *feminino* em sua escrita pode instaurar um novo saber que desterritorializa o masculino como fonte unívoca na compreensão dos fatos e dos sujeitos.

Sua literatura escancara uma patologia da razão, dessubstancializando operações simbólicas que sejam prescritivas e normativas permitindo que os sujeitos – mulheres e homens – “não- todos” se reconheçam e se produzam.

CAPÍTULO 3

1. A unidade de efeito tem seus ecos

O inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite.
Jacques Lacan.

Cortázar caminha em seus escritos por indicar que a localização erótica do sujeito está atrelada a um desafio literário, visto que, “chamamos linguagem erótica quando a literatura é capaz de transmitir qualquer experiência mesmo a mais indescritível, sem cair em mãos de municipalidade atenta a bons costumes¹²⁷”.

A entrega de Julio Cortázar à experimentação linguística em seus textos marca um exercício intelectual que não está apartado da surpresa e do improviso pelos quais seus textos vão sendo montados. Cortázar faz parte de uma geração de escritores que, segundo Davi Arrigucci Jr., são filiados “da tomada de consciência da linguagem, com o Romantismo, à ameaça da dissolução da obra no caos, com o Surrealismo”¹²⁸.

Neste sentido, somar a consciência romântica do trabalho intelectual do escritor na composição da obra, com a entrega ao onírico, ao improviso e a associações livres do movimento vanguardista, é observar a escrita de Cortázar. Podemos pensar esta consonância verificando que, ao mesmo tempo em que Cortázar tem pleno domínio do gênero que comportará seu texto – conto –, sua linguagem escapa à linearidade da prosa permitindo uma abertura de efeito de seus textos.

Sua concepção sobre a realização do conto demarca a base onde sua linguagem se acomoda. A escrita *feminina* de Cortázar dança sobre um rigoroso projeto de confecção literária. A maneira como Cortázar compreende e trabalha este gênero esclarece algo da escrita que sondamos¹²⁹.

Tradutor de Edgar Allan Poe – expoente na criação de uma teoria do conto – Cortázar debruçou-se sobre seu *modus operandi*, que apreendeu da leitura e tradução de sua literatura e de seus textos críticos. Poe traz ao universo da produção de contos a ideia de *unidade de efeito* que será também trabalhada esteticamente e criticamente por Cortázar.

¹²⁷ CORTÁZAR, 2011: 241.

¹²⁸ ARRIGUCCI apud CORTÁZAR. 2011:09.

¹²⁹ Mesmo lançando-se alguns desafios na poesia e tendo no romance uma das obras mais interessantes para pensar o paradigma literário da moderna literatura latino-americana – **O jogo da amarelinha** (1968), Cortázar tem, no gênero conto, a maior parte de sua produção artística.

Poe afirma em **Filosofia da Composição** que “todas as informações de um conto devem ser voltadas para a criação do efeito elegido para a construção do conto¹³⁰”. Afirma ainda: “é meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático¹³¹”.

Poe concebe o texto literário como exercício do intelecto, numa tradição que já dissociava o eu-lírico do “eu-autor”. Poe inventa o conto moderno e tenta desmontar a ideia de inspiração, abandonando as musas à literatura clássica.

Faz-se importante esta discussão para potencializar a literatura cortazariana. Dizer da entrega de Cortázar à sondagem de um não todo lógico, ao jogo e ao improvisado com as palavras não pode excluir que este processo assentasse num refinado labor composicional.

Acerca de Poe, Cortázar afirma:

Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse¹³².

Cortázar ratifica a necessidade de supressão e de um trabalho intelectual para limar o texto a fim de alcançar seu efeito. Em **O conto breve e seus arredores**, Cortázar revela que um conto deve ser construído de dentro para fora. Ele chamará esta forma de produção de *esferidade*. Um efeito que permite que o leitor creia que “está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo¹³³”. “O sentimento da esfera de preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o

¹³⁰ POE, 2001:110.

¹³¹ POE, 2001: 111.

¹³² CORTÁZAR, 2011:122-123

¹³³ CORTÁZAR, 2011: 229.

narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse a sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica¹³⁴”.

A noção de tensão, advinda da *unidade de efeito* proposta por Poe mostra que somado a sua concepção de realidade expandida, Cortázar sabe que para moldá-la enquanto literatura há uma presença de pleno labor composicional. Mesmo quando ele afirma parecer-lhe “uma vaidade querer intervir num conto com algo mais que com o conto em si¹³⁵”, ele demonstra que por traz deste desejo de que o conto conte uma estória que nasce de seu próprio centro, há um escritor habilidoso lançando os dados deste jogo.

Este espaço literário criado por seu texto, este lugar contingente, para ser lido de “uma sentada¹³⁶”, revela uma tensão produzida pela ausência de explicações. Poe descreve:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma sentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído¹³⁷.

Esta “unidade de impressão” que deve ser mantida para que “os negócios do mundo” não interfiram, foi traduzida por Cortázar nos seguintes termos: “para que, paradoxalmente, concentrem a sua capacidade de distração; para despertar uma permeabilidade que a inteligência racional, a vida diária e suas rotinas bloqueiam implacavelmente¹³⁸”.

Manter o efeito, gerar o interesse, atuar sobre o leitor. Cortázar compreende que para atingir estes interesses na confecção textual: “corrigir é suprimir¹³⁹”, “é assim que se chega ao que chamam de estilo. Para mim, estilo é uma certa tensão, e se chega à essa tensão através da redução do texto ao absolutamente necessário¹⁴⁰”.

Qual o exercício capaz de indicar o absolutamente necessário? Miller afirma: “O desejo é uma circulação. É extravagante, errante, inatingível, inverte-se, desfia-se,

¹³⁴ CORTÁZAR, 2011: 228.

¹³⁵ CORTÁZAR, 2011: 230.

¹³⁶ POE, 2011: 111.

¹³⁷ POE, 2011: 111.

¹³⁸ CORTÁZAR, 2011: 75.

¹³⁹ BERMEJO, 2011: 20.

¹⁴⁰ BERMEJO, 2011: 21.

mostra-se novamente, não é uma vontade¹⁴¹”. Atuar no registro do “absolutamente necessário” ao falar em *desejo*, só poderá ser viável lançando mão da descontinuidade, da não explicação, da inserção do não-sentido como linguagem que demarca a existência de algo que circula.

A *escrita feminina* de Cortázar advém deste exercício de economia e de não temer o silêncio, “o famoso medo do espaço vazio¹⁴²”. Se Cortázar afirma “uma vaidade” ocupar todos os espaços vazios do conto, ele retira o efeito narcísico de significantes mestres na composição de seus textos.

Fuentes afirma:

A mulher é “mal dita”, pois o inconsciente não diz o sexo que designaria a mulher quando reconhece apenas a libido masculina e a inscrição de um único significante, o falo, para designar os dois sexos. Assim, no inconsciente, a mulher está presente, mas como uma ausência de representação que nele não se inscreve¹⁴³.

A ausência de inscrição inconsciente é o que permite a proliferação de nomes e possibilidades de [não]inscrição. Lacan escreve: “Onde está o fundo? Será a ausência? Não. A ruptura, a fenda, o traço de abertura faz surgir a ausência – como o grito não se perfila sobre o fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio¹⁴⁴”. A linguagem que sonda o vórtice que orienta a organização do conto faz surgir este vórtice pela impossibilidade de alcançá-lo, fazendo do texto cortazariano um gozo da linguagem:

O ponto no qual Lacan se engaja na parte final de seu último ensino está em seu *Seminário*, livro 20, *Mais, ainda*, quando lhe parece que a realidade é abordada pelos aparelhos de gozo, não havendo outro aparelho de gozo a não ser a linguagem. Nesse sentido, a própria linguagem é um aparelho de gozo: ela não é feita para o sentido ou para a verdade – ela não é feita para fazer emergir a verdade no real -, ela é para o gozo¹⁴⁵.

Portanto, a mulher goza da palavra que a cria. O *gozo suplementar* opõe-se ao *gozo fálico* por ser aquele sem utilidade, sem ordenação e sem compromisso com qualquer significante mestre. Lacan questiona: “Será possível não ver surgir do texto

¹⁴¹ MILLER, 2011: 129.

¹⁴² CORTÁZAR apud BERMEJO, 2011: 21.

¹⁴³ FUENTES, 2009: 30.

¹⁴⁴ LACAN, 2008: 33.

¹⁴⁵ MILLER, 2011: 131.

mesmo, e se impor, não a metáfora, mas a realidade do desaparecimento, da supressão, da *Unterdrückung*¹⁴⁶, da passagem por baixo?¹⁴⁷”.

Garantir a *unidade de efeito* na escrita cortazariana recorre a uma linguagem da hesitação e da contingência. Ter como promessa a quebra de linearidade para alcançar o centro. Sair da interpretação, chegar ao efeito. Incluir o não sentido.

Uma escrita *feminina* é o oposto do explícito, ela é o mistério que fabrica o interesse. Cortázar não preenche de sentido suas narrativas permitindo dar espaço para o leitor implicar-se na obra. A ausência de explicação oferta espaço para o *feminino* acontecer.

Cortázar inventa o *feminino*. Inventa uma linguagem que se produz pela exigência lógica do discurso quando em registro de algo demandado na economia inconsciente. O *feminino* cortazariano oferece a perturbação necessária ao ofertar ao leitor um *efeito de significante*; um *efeito de verdade*. Sobre o *desejo*, qualquer outra forma seria significante de efeito puramente narcísico.

¹⁴⁶ Termo freudiano que no idioma alemão significa *supressão*.

¹⁴⁷ LACAN, 2008: 34.

2. Algo demandado na economia inconsciente procura aporte na linguagem.

O lugar de onde reabordo este problema é, com efeito, um lugar que mudou, que não está mais todo do lado de dentro, e sobre o qual não se sabe se ele está do lado de fora.

Jacques Lacan

Lacan afirma em “Televisão”, entrevista de 1972, que a psicanálise inaugura-se com uma promessa: tratar de algo novo, que não estava em jogo, até então. Lacan afirma:

Ora, o discurso analítico, por sua vez, traz uma promessa: introduzir o novo. E isso, coisa incrível no campo a partir do qual se produz o inconsciente, já que seus impasses, certamente entre outros, mas em primeiro lugar, revelam-se no amor¹⁴⁸.

Diante desta afirmação o lugar que o dito amor ocupará na compreensão do psiquismo humano será implacável com linhas de raciocínio guiadas pela máxima cartesiana penso, por isso existo. Lacan ainda afirma em uma comunicação de 1949¹⁴⁹ que o método psicanalítico sustenta-se sobre uma “experiência sobre a qual convém dizer que nos opõe a qualquer filosofia diretamente oriunda do Cogito”. Qual seja, o sujeito da razão, o humano cartesiano de Descartes encontra certas limitações quando se traz à tona a existência de nosso inconsciente.

A concepção de *desejo* pode ser colocada em dois momentos dentro da obra de Lacan. Em **O desejo e sua interpretação**, sexto seminário proferido nos anos de 1958 e 1959, Lacan caminha ainda ao lado de Freud, na primazia do simbólico no acesso ao sujeito. Lacan revisita o caminho freudiano para a compreensão do *desidero* para, numa gradação, dar um passo além, formalmente registrado no seu vigésimo seminário **Mais, ainda**, proferido nos anos 1972 e 1973.

Nestes 14 anos que separam os seminários destacados, há uma construção na mudança paradigmática de Lacan que nos leva do *desejo* ao *gozo*; da interpretação à impossibilidade de significação, da primazia do simbólico ao encontro com o *real*.

A analítica do *desejo* lacaniano só poderia ser apresentada a partir de sua sondagem discursiva. Como já vem sendo discutido, o *desejo* por ser demandado numa

¹⁴⁸ LACAN, 2003: 529.

¹⁴⁹ “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”.

economia inconsciente ganha um estatuto particular ao se ver obrigado, pela exigência lógica do discurso, a colocar-se numa cadeia significante. Não há um significante que represente o *desejo*. Não há um significante que represente *A mulher*. Portanto, estes podem ser apreendidos a partir de um jogo significante na busca de causação, ou seja, na produção de um *efeito significante*.

Os contos analisados podem dizer algo do *real* do *desejo*, pois Cortázar produz *efeitos significantes* a partir da estrutura linguística elaborada por ele. Portanto, a analítica do *desejo* aparece na tessitura dos contos enquanto analisados. Passaremos pela compreensão do *desejo* lacaniano para compreender o *feminino* como efeito da escrita.

No próprio Seminário 6, texto que instaura a definição de *desejo* na clínica lacaniana, as aberturas ao *feminino* já têm sua base. E esta afirmação será demonstrada nas análises subsequentes. Na sutileza do fantástico, no resíduo do tempo do sonho, Cortázar em sua confecção literária demonstra que o *feminino* pode inscrever algo do *real*. O *feminino* pode inscrever o *desejo*.

As análises foram organizadas de modo que a sequência dos contos soma pontos no percurso lacaniano para chegar ao *feminino*. Por meio da análise da linguagem que constrói o *desejo* podemos observar a leitura de Freud e sua consequente apreensão por Lacan. Da organização da libido infantil a seleção de um novo objeto amoroso; da produção do horror diante da entrega, sem mediação simbólica, ao *real* do sexo; até o limite do discurso para a sondagem do trauma, figuram as narrativas acompanhadas pelo caminho percorrido pela psicanálise na compreensão da economia do *desejo*.

Desidero ergo sum.

O cogito freudiano, antes de tudo “desidero ergo sum”, uma vez que lá onde se encontra o desejo está o sujeito como efeito da associação das representações – desejo, logo existo. Desejo é o nome do sujeito de nossa era: a era freudiana. Portanto, o sujeito que a psicanálise descobre nos escombros das patologias, nos caleidoscópios oníricos, nas fantasmagorias da ópera privada, nos corredores das vesânicas – esse sujeito é fundamentalmente desejo.
Antônio Quinet

Na origem da psicanálise, falar em inconsciente é falar de sexualidade. Ao traçar seu estudo sobre a estruturação da psique humana, Freud buscará na sexualidade infantil

caminhos para compreender de que maneira esta configura a constituição dos sujeitos depois de adultos. Este exercício de retorno fez de seu método, salvo as barreiras conservadoras ainda atuais, um profícuo caminho para o entendimento humano.

Ao debruçar-se para a compreensão do aparelho psíquico, Freud propõe um estudo aprofundado sobre a maneira como a sexualidade configura-se como assunto central na estruturação da psique. Estudando a sexualidade infantil, delineia o caminho traçado por cada sujeito na busca da satisfação de suas necessidades, demonstrando assim, como a formação de cada um de nós se encontra na busca pela reprodução de uma satisfação que data de nossos primeiros anos.

Não há, portanto, como falarmos de sexualidade sem tocar no Complexo de Édipo, chave mestra para o assunto em questão. Em se tratando da sexualidade Lacan afirma que no desenrolar do pensamento psicanalítico temos em “Édipo o lugar onde se organiza por excelência a posição do *desejo*¹⁵⁰”. Estudar o *desejo* é a via para tocar a compreensão da sexualidade. Desejar, amar, afetar e ser afetado. Em **O desejo e sua interpretação**, partindo da premissa de não aceitar a razão cartesiana como caminho, Lacan propõe uma linha de reflexão em que se compreenda o *desejo* a partir, não de uma teoria que o cristalize e o encerre, mas como uma analítica que entenda a dinâmica do *desejo* dando forma ao relacionar-se humano. Um olhar para a (des)organização advinda do complexo edipiano será o primeiro passo a ser dado para continuarmos a falar em *desejo* nesta primeira clínica de Lacan.

Em **Cinco Lições de Psicanálise** de 1909, Freud postula que:

A primitiva escolha de objeto feita pela criança e dependente de sua necessidade de amparo exige-nos ainda toda a atenção. Essa escolha dirige-se primeiro a todas as pessoas que lidam com a criança e logo depois especialmente aos genitores¹⁵¹.

Partindo desta premissa, de que a pulsão sexual infantil direciona-se em primeira instância para aqueles que até então foram os responsáveis pela satisfação de suas necessidades, torna-se possível preencher, momentaneamente, a estrutura: criança, pulsão sexual, mãe/pai.

Acontece que este direcionamento libidinal da criança para seus genitores é de alguma forma suprimido. Caminhando ao lado de Freud, temos ainda:

¹⁵⁰ LACAN, 1989: 12.

¹⁵¹ FREUD, 2005: 57.

Já antes da puberdade, sob o influxo da educação, certos impulsos são submetidos a repressões extremamente enérgicas, ao mesmo passo que surgem forças mentais – o pejo, a repugnância, a moral – que como sentinelas mantêm as aludidas repressões. Chegando na puberdade a maré das necessidades sexuais encontra nas mencionadas reações psíquicas diques de resistência que lhe conduzem a corrente pelos caminhos chamados normais e lhe impedem reviver os impulsos reprimidos. Os mais profundamente atingidos pela repressão são primeiramente e sobretudo, os prazeres infantis coprófilos, isto é, os que se relacionam com os excrementos, e, em segundo lugar, os da fixação às pessoas da primitiva escolha de objeto¹⁵².

A criança passa, portanto, por um processo em que deverá abrir mão de um relacionar-se doméstico e redirecionar suas pulsões. Freud afirmará que este redirecionamento é uma exigência da cultura, e que esta exigência custará a cada sujeito um processo de reorganização psíquica em sua busca por uma satisfação substituta. As resistências, descritas por ele, que impossibilitam a concretização da primeira escolha amorosa da criança funcionam como uma barreira à pulsão que ricocheteia buscando assim novas direções.

Seria importante delinear o que Freud chama de pulsão sexual. Ele nos afirma que esta se nos apresenta de maneira muito complexa “Antes de tudo, é independente da função procriadora a cujo serviço mais tarde se há de por. Serve para dar ensejo a diversas espécies de sensações agradáveis que nós, pelas suas analogias e conexões englobamos como prazer sexual¹⁵³”.

Esta complexa essência da pulsão descrita por Freud será de extrema importância para compreensão do que Lacan chamará de dinâmica do *desejo*. A compreensão das consequências do impedimento: criança, pulsão sexual, mãe/pai tornará nossa travessia um tanto quanto mais clara. Releiamos mais este fragmento de “Três Ensaio sobre a Sexualidade”:

Sem dúvida, o caminho mais curto para o filho seria escolher como objetos sexuais as mesmas pessoas a quem ama, desde a infância, com uma libido, digamos amortecida.(...) O respeito a barreira é, acima de tudo, uma exigência cultural da sociedade, esta tem de se defender da devastação, pela família, dos interesses que lhe são necessários para o estabelecimento de unidades sociais superiores, e por isso, em todos os indivíduos, mas em especial nos adolescentes, lança mão de todos os recursos para afrouxar-lhes os laços com a família, os únicos que eram decisivos na infância¹⁵⁴.

¹⁵² FREUD, 2005:55.

¹⁵³ FREUD, 2005: 53.

¹⁵⁴ FREUD, 1996: 213.

De maneira bem sucinta, o *Complexo de Édipo* configura-se pelo reconhecimento da existência do *desejo* dos filhos pelos pais, ou por aqueles que representam ou ocupam este papel. Tendo tido como base a análise da tragédia de Sófocles **Édipo Rei** (século V a.C) em que Édipo mata seu pai e desposa a mãe, é certo que este enredo figurou, portanto, a base para a máxima psicanalítica: a existência do direcionamento libidinal da criança em relação a seus genitores. Reproduzo aqui um trecho do diálogo de Édipo com sua mãe Jocasta para ilustrar esta discussão:

ÉDIPO– Mas como não temer o leito de minha mãe?

JOCASTA - O que teria a temer um mortal, joguete do destino, que nada pode prever com certeza? Viver ao acaso, como se pode, é de longe ainda o melhor. Não temas o himeneu com uma: muitos mortais já partilharam em sonho o leito materno. Quem dá menos importância a tais coisas é também quem mais facilmente suporta a vida¹⁵⁵.

“Mas como não temer o leito de minha mãe?”, pergunta Édipo sendo confrontado posteriormente pela afirmativa de sua mãe em relação aos inúmeros mortais que já desejaram o leito materno. Este temor de Édipo em partilhar com a mãe um espaço tão sexualizado faz parte do que Freud postulou como tabu do incesto¹⁵⁶. No fragmento de Freud destacado acima, indicou-se a necessidade da criança em cortar os laços até então “decisivos na infância”.

A perda do ideal de completude, fixado primeiramente à figura da mãe, instaurado pela *castração simbólica* da criança – de ambos os sexos – fará deste sujeito, portador de uma nova posição na dinâmica sexual. A relação desta filha ou filho com sua mãe, que até então se configurou como plenamente sexualizada, embora inibida em suas finalidades, tomará novos rumos:

O trato da criança com a pessoa que a assiste é, para ela, uma fonte incessante de excitação e satisfação sexuais vindas das zonas erógenas, ainda mais que essa pessoa – usualmente, a mãe – contempla a criança com os sentimentos derivados de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija e embala, e é perfeitamente claro que a trata como substituto de um objeto sexual plenamente legítimo¹⁵⁷.

Este ideal de completude entre mãe e criança quando rompido, esta chamada *castração simbólica* culmina na constatação de que existe um objeto sexual mais

¹⁵⁵ SOFÓCLES, 2007: 68.

¹⁵⁶ Totem e Tabu, 1912.

¹⁵⁷ FREUD, 1996: 211.

legítimo e que seja finalmente acessível. O sujeito, portanto, constata que não é uma extensão da mãe e que não se constitui alvo único de seu afeto.

Leiamos o que nos diz Freud, mais uma vez:

É absolutamente normal e inevitável que a criança faça dos pais o objeto da primeira escolha amorosa. Porém, a libido não permanece fixa neste primeiro objeto: posteriormente o tomará apenas como modelo, passando dele para pessoas estranhas na ocasião da escolha definitiva¹⁵⁸.

A condição para haver *desejo* é a *falta* e “esta falta é a reserva, o molde, a partir do qual o sujeito terá que remodelar e assumir a sua posição na função genital¹⁵⁹”. Pois bem, como um cuidadoso leitor da obra de Freud, Lacan nos alerta para que não fiquemos presos a esquemas prontos; partiremos do Complexo de Édipo, mas não nos estagnaremos diante dele. “O que nos perde sempre é substituir a ultrapassagem da questão por chaves feitas¹⁶⁰”. Mais que *desejo* pela mãe e ódio ao pai, ou o inverso, o que temos é uma complexa dinâmica que se forma a partir desta castração simbólica da criança.

Uma maneira de sair dos esquemas prontos, como nos propõe Lacan, é notar Freud afirmando que a libido não permanece fixa. Partir deste ponto viabiliza compreender este reorganizar-se depois desta primeira supressão libidinal. Compreender, portanto, que esta “passagem”, descrita por Freud, da escolha primitiva para a escolha definitiva não se encontra no sujeito de maneira estanque (antes isto, agora aquilo) permite que fique claro o estudo que se segue: perseguir, a partir de “La señorita Cora”, de que maneira os contos em questão apresentam-se como estruturas nas quais a dinâmica do *desejo* consegue articular-se.

¹⁵⁸ FREUD, 2005: 58.

¹⁵⁹ LACAN, 1989:110.

¹⁶⁰ LACAN, 1989: 20.

CAPÍTULO 4

1. *La Señorita Cora* – a dispersão do jogo amoroso pelo desejo.

Eros, invencível nas batalhas.

Sófocles

Em “La señorita Cora” o garoto Pablo encontra-se internado num hospital para uma operação de apendicite. É um menino de quinze anos que se encontra pela primeira vez distante dos cuidados do lar. Desde o início do conto, nos aparece a indignação de sua mãe em não poder acompanhar o filho integralmente em sua internação hospitalar. Acontece que sua indignação está voltada à figura de Cora, enfermeira responsável por cuidar de Pablo. Por mais que a ordem dirigida à mãe fosse dos médicos, sua revolta direciona-se contra Cora e este atrito entre mãe e a jovem enfermeira é marcante para o desenrolar da estória. Além deste peculiar desconforto gerado pelas duas personagens, outro se insere na trama: a atração mútua e velada entre Cora e Pablo.

“La señorita Cora” se estrutura através de falas em primeira pessoa dispostas em uma ordem cronológica; contudo, superpostos uns aos outros, numa alternância de vozes das personagens. Esta atmosfera criada no texto – conjunto de sua temática com a estrutura fracionada em concomitantes pontos de vista - caracteriza uma trama de personagens desencontrados não só em relação aos outras personagens, mas em relação a seu próprio *desejo*.

“La señorita Cora” expõe, através dos relatos, o que socialmente é preservado: a sexualidade. A dificuldade das personagens encontrarem-se em suas vontades aparece na forma do conto – uma tentativa de, a partir de diferentes perspectivas superpostas mostrar uma dinâmica que não poderia ser outra coisa além de instável.

A ausência de uma voz narrativa que se sobressaia, muito tem a nos dizer para que compreendamos este entrelaçamento da estrutura do conto com seu conteúdo. Como leitores, somos constantemente despistados. Neste conto, o leitor não ocupará um lugar privilegiado, o de observador de uma estória ordenada caminhando para um desvelamento conclusivo. O conto sustenta-se na instância do não saber; da não exatidão do sentir, do desejar – mais especificamente. Os diálogos das personagens são poucos, portanto o que nos chega são solilóquios, pensamentos, em sua maioria, solitários e muito particulares. Este é, portanto, um conto construído a partir de não-ditos.

A alternância de vozes é apresentada de maneira muito tênue. A mudança de perspectiva aparece sem marcações no corpo do texto. As descrições são de sentires tão sutis que quando o relato se dirige para outro personagem, em diversos fragmentos, um simples marcador de pausa poderia ser violento demais para a condição de sensação que permeia o conto.

Este labor narrativo configura característica marcante de muitos textos de Cortázar. A passagem fluida da voz de um personagem para a de outro, deste modo bem peculiar, configura-se como uma habilidosa maneira de construir relatos que detalham minúcias que se entrelaçam e ocorrem simultaneamente. A linguagem que se apresenta na construção deste conto contém os silêncios e os não-ditos como uma forma de dizer. A autoridade *feminina* de Cortázar estabelece para este conto uma persecução do *desejo* que permite que ele se inscreva não podendo ser ou estar.

A lógica do *feminino* ordena a escritura do conto ao desviar o leitor, constantemente, de qualquer possibilidade de apreensão unívoca dos fatos. Supor a verdade, ou supor algo da totalidade na compreensão da dinâmica que engendra o conto é possibilitado por uma escrita que produz silêncios com o discurso.

Como já colocado, o *feminino* produz uma relação peculiar quando exigido como simbolização. O *feminino* na trama deste conto produz a aproximação possível ao *desejo* em suas suposições e vasculhações. A linguagem de “La señorita Cora” permite, por meio de uma multiplicidade de pontos de vista, todos eles igualmente falhos, a confecção de um relato singular, que aponta para algo inscrito: uma linguagem que contém em sua não assertividade uma possibilidade de apontar o *desejo*. Começemos compondo a estrutura:

[Pablo¹⁶¹] Voltou às seis e meia com uma mesinha dessas de rodas cheia de frascos e algodões, e não sei porque de repente me deu um pouco de medo, na verdade não era medo mas comecei a olhar o que havia na mesinha, todo tipo de frascos azuis ou vermelhos, potes de gaze e também pinças e potes de borracha, [Cora] o pobre devia estar começando a se assustar sem a mamãe que parece um papagaio endomingado, [Mãe] lhe agradecerei que atenda bem ao neném. Olhe que falei com o doutor De Luisi, [Cora] mas sim senhora, vamos atender ele como um príncipe. É bonito seu neném, senhora, com essas bochechas que ficam vermelhas apenas de me ver entrar¹⁶².

¹⁶¹ Os nomes em colchetes foram colocados para fins de clarear as análises.

¹⁶² [Pablo] Volvió a eso de las seis y media con una mesita de esas de ruedas llena de frascos y algodones, y no sé por qué de golpe me dio un poco de miedo, en realidad no era miedo pero empecé a mirar lo que había en la mesita, toda clase de frascos azules o

Neste parágrafo temos Pablo, Cora e, em um estilo peculiar de discurso indireto, a mãe de Pablo através da voz de Cora, construindo um único momento da narrativa. Como podemos perceber, as personagens vão aparecendo no conto através de seus relatos, e não existe uma quebra que delimite onde um começa e outro termina. Esta estrutura narrativa possibilita demonstrar que existem coisas acontecendo de maneira concomitante. A construção desta narrativa configura uma tentativa de levar o leitor a vivenciar a experiência de cada personagem que vive e sente algo distinto, das outras personagens, em relação à mesma (aparente) situação.

Pablo passa por um momento de fragilidade: a difícil passagem da infância para uma vida adulta acrescida da insegurança de estar doente e fora de casa. Durante toda a narrativa Pablo oscila entre o ser menino e o ser homem. E esta oscilação constrói-se não somente pela dúvida do garoto, mas também, pela visão dos outras personagens. Temos Pablo encurralado a saber-se adulto, a saber-se criança diante da também oscilação dos olhares que o rodeiam:

[Mãe] Além de tudo tem apenas quinze anos e ninguém os daría, sempre grudado em mim mesmo que agora com calças compridas quer disfarçar e se fazer de homem grande¹⁶³.

A grande preocupação da mãe de Pablo é a impossibilidade de permanecer com ele. O que mais a incomoda no fato de Cora tê-la impedido de permanecer com seu filho é que ela acredita que Pablo ainda não pode cuidar-se sozinho mesmo que ele mesmo, segundo a própria mãe, já se enxergue como um ‘homem grande’. Os cuidados, as recomendações e as constantes visitas da mãe a ‘seu neném’ marcam primordialmente, pela visão da mãe, este universo infantil do garoto.

Acontece que não será somente a mãe a responsável por demarcar este universo. Por mais que muitas das afirmações partam das hipóteses e suposições de Pablo em

rojos, tambores de gasa y también pinzas y de tubos de goma, [Cora:] el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, [Madre:] le agradeceré que atienda bien al nene, mire que he hablado con el doctor De Luisi, [Cora:] pero sí señora, se lo vamos a atender como a un príncipe. Es bonito su nene, señora, con esas mejillas que se le arrebolan apenas me ve entrar. CORTÁZAR, 2007: 559.

¹⁶³ [Madre:] Después de todo tiene apenas quince años y nadie se los daría, siempre pegado a mí aunque ahora con los pantalones largos quiere disimular y hacerse hombre grande. CORTÁZAR, 2007: 556.

relação ao que Cora pensa dele, ela também será responsável por momentos de infantilização do garoto. O interessante de se notar é que os diferentes discursos, aqui presentes, não só (re)produzem Pablo para quem está lendo o conto como também o faz para ele próprio.

Lacan diz que o sujeito é efeito de linguagem. Freud afirma, em **Interpretação dos sonhos** (1900), que o *desejo* trata da representação consciente de algo que se articula no inconsciente. Acontece que esta representação consciente está submetida à arbitrariedade da cadeia significante. Então, a (pró)cura pela “acomodação” do *desejo* de Pablo está submetida à arbitrariedade da linguagem que existe e define, a priori, as condições de satisfação deste *desejo*.

O discurso elementar da demanda submete a necessidade do sujeito ao consentimento, ao capricho, ao arbitrário do Outro como tal, e estrutura assim a tensão e a intenção humana na fragmentação significante. Para além desta primeira relação com o Outro, trata-se para o sujeito de encontrar no discurso já estruturado, o seu *feel*, a sua própria vontade¹⁶⁴.

Existe uma nítida relação de *desejo* que subjaz a trama, entre paciente e enfermeira. Acontece que isto não aparece de forma clara, não só entre as personagens como para os próprios personagens. E este é o foco. Dentro de suas falas as personagens se perdem e se contradizem no que pensam, no que relatam. Numa gradativa, os paradoxos nas falas de Cora e Pablo vão se tornando mais constantes. Na medida em que a internação de Pablo se prolonga pelo agravamento de seu problema torna-se inevitável e problemático para ambos a necessidade de manterem-se perto um do outro.

O desencontro entre as falas das personagens é uma constante em todo conto, e tendo como premissa a arbitrariedade da linguagem na compreensão do *desejo*, torna-se interessante averiguar as contraditórias e paradoxais (re)ações do jogo erótico figurado neste conto.

Primeiramente, em relação a Pablo, além do olhar oscilante de Cora e da necessidade da mãe em manter Pablo no universo infantil, teremos os relatos de Pablo, encontrando-se não na passagem da infância para a vida adulta, mas existindo nestes dois lados. Percebe-se que o próprio Pablo não exatamente oscila entre os dois universos, ele permanece nos dois. E sua angústia se faz presente ao reconhecer que ele

¹⁶⁴ LACAN, 1989:52.

deve fazer uma escolha: entre permanecer em seus hábitos infantis ou abandoná-los para dar vazão a outros *desejos*. Leamos este trecho:

[Pablo:] A enfermeira é bastante simpática, voltou às seis e meia com uns papéis e começou a perguntar meu nome completo, a idade e essas coisas. Eu guardei a revista imediatamente porque seria melhor estar lendo um livro de verdade e não uma foto novela, e acho que ela se deu conta mas não disse nada, certeza que estava irritada pelo que mamãe tinha falado e devia pensar que eu era igual a ela que iria dar ordens ou coisas assim¹⁶⁵.

Neste fragmento temos Pablo inquieto e aborrecido com a possibilidade de parecer infantil diante de Cora. Ele esconde a fotonovela assim que Cora entra no quarto, pois, acredita que “pegaria menos mal” se estivesse lendo um livro, mas o fato é que ele lê fotonovelas. Não será uma única vez que Pablo aparece lendo suas revistas. Em outro episódio, relatado pela mãe e estando essa no quarto com Pablo, o garoto se mantém lendo as revistas com ela no quarto, e neste caso não nos chega qualquer motivo de desconforto.

A figura da mãe de Pablo, por sua vez, será também uma (pré)ocupação do garoto em relação a sua imagem perante Cora: Observemos este relato da jovem enfermeira:

[Cora] o pobre devia estar começando a se assustar sem a mamãe que parece um papagaio endomingado, [Mãe] lhe agradecerei que atenda bem ao neném. Olhe que falei com o doutor De Luisi, [Cora] mas sim senhora, vamos atender ele como um príncipe¹⁶⁶.

A ironia de Cora representada neste trecho já registra uma forma de (des)afeto em relação a Pablo. Ela hostiliza Pablo por supor que seja ele objeto de afeto de um terceiro; no caso, a mãe do garoto. A última parte do fragmento a seguir registrará o medo do garoto de que Cora o leve a mal pela já existente indisposição da enfermeira com sua mãe já que em muitos relatos, tantos de Pablo, como de Cora, a figura da mãe

¹⁶⁵ La enfermera es bastante simpática, volvió a las seis y media con unos papeles y me empezó a preguntar mi nombre completo, la edad y esas cosas. Yo guardé la revista en seguida porque hubiera quedado mejor estar leyendo un libro de veras y no una fotonovela, y creo que ella se dio cuenta pero no dijo nada, seguro que todavía estaba enojada por lo que había dicho mamá y pensaba que yo era igual que ella que iba a dar órdenes o algo así. CORTÁZAR, 2007: 557.

¹⁶⁶ [Cora:] El pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, [Madre:] le agradecereé que atienda bien el nene, mire que he hablado con el doctor De Luisi, [Cora:] pero sí, señora, se lo vamos a tender como a un príncipe. CORTÁZAR, 2007:559.

parece como desculpa para justificar pequenos desentendimentos, mesmo que supostos entre os dois.

[Pablo:] Mas sim, claro que me abriga, menos mal que tenha ido de uma vez, mamãe crê que sou um menino e me faz passar cada papelão. Certeza que a enfermeira vai pensar que não sou capaz de pedir o que preciso, me olhou de uma forma quando mamãe estava protestando ... Está bem, se não a deixavam ficar que vamos fazer, já sou bastante grande para dormir sozinho de noite, me parece¹⁶⁷.

Estabelece-se aqui uma grande dificuldade para Pablo: assumir uma tensão sexual em uma situação de fragilidade enquanto perdido na linha tênue que separa a infância da vida adulta. Os motivos do conflito de Pablo são diversos e estão espalhados por toda a narrativa sem que haja um desfecho ou qualquer conclusão em relação a eles. Pablo padece por sua apendicite e por outro motivo: a colocação em cena do *desejo*, e, não será só ele quem terá que organizar-se nesta exposição.

Pablo, ao reconhecer que Cora era ainda muito jovem propõe a ela que ele a chame somente de Cora. Esta se incomoda profundamente e pede que ele a chame de senhorita Cora. A enfermeira descreve que não se deve ceder “nestes casos” senão resulta difícil dominar o doente. Que “casos” seriam estes? Por que justamente a Pablo seria necessário manter este distanciamento?

O reconhecimento de algo que “não vai bem” em seu relacionar-se com o jovem paciente tem, para Cora, motivos diversos, ela não consegue identificar o motivo pelo qual se sente tão incomodada com a figura de Pablo.

[Cora] Assim, você não tem nenhum apelido? É só o neném, claro. Terminei de raspá-lo e lhe fiz um sinal para que se cobri-se, mas ele se adiantou e em um segundo estava coberto até o pescoço. “Pablo é um nome bonito”, lhe disse para consolá-lo um pouco; quase me dava pena vê-lo tão envergonhado, era a primeira vez que cabia a mim atender a um garotinho tão joven e tão tímido, mas algo continuava me incomodando algo dele que vinha da mãe, algo mais forte que sua idade e que eu não gostava, e até me irritava que fosse tão bonito e tão bem feito para sua idade, um franguinho que já devia crer-se um homem e que na primeira virada seria capaz de me soltar uma cantada¹⁶⁸.

¹⁶⁷ [Pablo:] Pero sí, claro que me abriga, menos mal que se fuera de una vez, mamá cree que soy un chico y me hace hacer cada papelón. Seguro que la enfermera va a pensar que no soy capaz de pedir lo que necesito, me miró de una manera cuando mamá le estaba protestando...Está bien, si no la dejaban quedarse qué le vamos a hacer, ya soy bastante grande para dormir solo de noche, me parece CORTÁZAR, 2007: 556.

¹⁶⁸ [Cora]¿Así que no tenés ningún sobrenombre? Sos el nene solamente, claro. Terminé de afeitarlo y le hice una seña para que se tapara, pero él se adelantó y en un segundo estuvo cubierto hasta el pescuezo. “Pablo es un bonito nombre”, le dije para consolarlo

Será constante nas falas de Cora este desconforto aparecer atrelado a uma tentativa de ridicularizá-lo ou infantilizá-lo, “é só o neném, claro”. Acontece que estes comentários de Cora configuram uma provocação a Pablo dentro do jogo erótico. Quando a enfermeira afirma que se incomoda por este “moleque” ser tão bem feito e tão bonito para sua idade, percebemos que existe aqui uma atração velada, uma tensão sexual mal dissimulada em relação a Pablo.

Estar afetado parte de Pablo também, observemos este trecho:

A barriga dói às vezes, é estranho passar a mão e sentir tão liso, o ruim é que volto a lembrar de tudo e do perfume de amêndoas, a voz de Cora, tem uma voz muito grave para uma moça tão jovem e tão linda, uma voz como de cantora de boleros, algo que acaricia ainda que esteja irritada¹⁶⁹.

Acontece que esta voz que acaricia mesmo que esteja irritada é colocada à prova constantemente. Pablo, então, mostra-se instigado pela figura da enfermeira, mas, em contrapartida coloca-se na defensiva em relação à postura de Cora. No fragmento que segue temos registrado um momento descrito por Cora e por Pablo. Percebamos a maneira pretensamente indiferente com que Cora trata Pablo para depois discutirmos a postura de Pablo diante deste fato:

[Cora:] Quando me aproximei para que me desse o termômetro estava tão ruborizado que estive a ponto de rir, mas com os meninos dessa idade sempre passa o mesmo, custa acostumar-se com essas coisas. [Pablo:] E para piorar me olha nos olhos, porque não posso aguentar esse olhar se no final não é mais que uma mulher, quando tirei o termômetro debaixo dos cobertores e entreguei a ela, ela me olhava e creio que sorria um pouco, deve notar que fico vermelho, é algo que não posso evitar, é mais forte que eu¹⁷⁰.

un poco; casi me daba pena verlo tan avergonzado, era la primera vez que me tocaba atender a un muchachito tan joven y tan tímido, pero me seguía fastidiando algo en él que a lo mejor le venía de la madre, algo más fuerte que su edad y que no me gustaba, y hasta me molestaba que fuera tan bonito y tan bien hecho para sus años, un mocoso que ya debía creerse un hombre y que a la primera de cambio sería capaz de soltarme un piropo CORTÁZAR, 2007:560.

¹⁶⁹ La barriga me duele de a ratos, es raro pasarse la mano y sentirse tan liso, lo malo es que me vuelvo a acordar de todo y del perfume de almendras, la voz de Cora, tiene una voz muy grave para una chica tan joven y linda, una voz como de cantante de boleros, algo que acaricia aunque esté enojada. CORTÁZAR, 2007: 561.

¹⁷⁰ [Cora] Cuando me acerqué para que me diera el termómetro seguía tan ruborizado que estuve a punto de reírme, pero con los chicos de esa edad siempre paso lo mismo, les cuesta acostumbrarse con esas cosas. [Pablo] Y para peor me mira en los ojos, por qué no le puedo aguantar esa mirada si al final no es más que una mujer cuando saqué el

Percebamos que aqui existe o ponto de vista das duas personagens. Enquanto a fala de Cora se configura como debochada, como uma simples descrição de um garoto envergonhado por uma “situação embaraçosa”, Pablo descreve que ela lhe olha nos olhos e que isto o desconcerta “ não posso aguentar esse olhar”.

Notemos que existe outra enfermeira que cuida dele no período da manhã e que, como de praxe, aplica os mesmos métodos no garoto, contudo, as consequências não são as mesmas de quando Pablo está sendo cuidado por Cora. O garoto afirma: “não é mais que uma mulher (...) [mas] não posso evitar, é mais forte que eu.”. Se ele a coloca como uma mulher, ele alcança um lugar de homem nesta cadeia significativa, um homem que tenta se convencer que não é necessário ficar tão embaraçado diante desta mulher. Por que o embaraço diante de Cora? É neste discurso que escapa o que pretende se manter camuflado.

Pablo descreve um olhar que não esperamos que exista se ficarmos somente com o que nos chega de Cora. Para que conheçamos um pouco as personagens, suas motivações, a desconfiança em relação ao que se diz, como já nos diria Freud, deve ser cuidadosamente observada.

Não são evidentes para as próprias personagens suas intenções e suas vontades; e estas não são também constantes. No fragmento abaixo, Pablo relata que não lhe importava ver Cora, mesmo que, algumas linhas depois, se contradiga. Aqui, assim que Cora entra em seu quarto começa a fingir que está dormindo para que ela não perceba mais o quanto ele se atormenta com sua presença.

[Pablo:] Quando ouvi passos no corredor me deitei de vez e fechei os olhos, não queria vê-la, não me importava vê-la, melhor que me deixasse em paz, senti que entrava e que acendia a luz lateral, [Cora:] fingia que dormia como um anjinho, com uma mão tapando o rosto, e não abriu os olhos até eu chegar ao lado da cama¹⁷¹.

Não há encontro entre os dois, não só pela ausência de diálogos, mas, pela característica de intransmissibilidade que a relação de jogo de sedução configura neste

termómetro de debajo de las frazadas y se lo alcancé, ella me miraba y yo creo que se sonreía un poco, se me debe notar que me pongo colorado, es algo que no puedo evitar, es más fuerte que yo. CORTÁZAR, 2007: 558.

¹⁷¹ [Pablo:] Cuando oí pasos en el corredor me acosté del todo y cerré los ojos, no quería verla, no me importaba verla, mejor que me dejara en paz, sentí que entraba y que encendía la luz del cielo raso, [Cora:] se hacía el dormido como un angelito, con una mano tapándose la cara, y no abrió los ojos hasta que llegué al lado de la cama. CORTÁZAR, 2007: 561.

conto. Um antecipa o que o outro possa estar pensando no momento de formulação de suas respostas. Esta projeção de expectativas será bastante importante para seguir com Lacan na compreensão deste desencontro dos personagens. Pablo vive a dor de supor pensamentos por Cora; sofre, isto não é mentira ou ilusão. É incapaz de supor seus próprios motivos; como diria Lacan, “o personagem é idêntico às palavras do texto¹⁷²”.

Lacan afirma que para a compreensão do *desejo* encontramos-nos presos à cadeia de significantes. A maneira que, através das palavras, o *desejo* se nos apresenta, como já foi afirmado, é essencialmente arbitrária. E esta adequação da descrição do desejar é passível de inúmeras contradições. Estas contradições, estes desencontros dos afetos acabam instaurando um clima hostil entre as personagens, alguns atritos, que por sua vez são representados por antíteses, paradoxos...

[Cora:] Não sei porque fiquei mais que o necessário. Marcial me disse quando eu lhe contei que queria dar a ele a oportunidade de desculparse, de pedir perdão. Não sei, deve ter sido isso ou algo diferente, vai ver fiquei para que ele seguisse me insultando, para ver até onde ele poderia ir. Mas ainda com os olhos fechados e encharcado de suor na testa e nas bochechas [Pablo:] era como se tivessem me enfiado na água fervendo, via manchas violetas e vermelhas quando apertava os olhos para não olhá-la mesmo sabendo que ela estava ali, e teria dado qualquer coisa para que se abaixasse e voltasse a me secar a testa como se eu não lhe tivesse dito isso, mas já era impossível, ia sem fazer nada, sem me dizer nada, e eu abriria os olhos e encontraria a noite, a mesa de cabeceira, o quarto vazio, um pouco de perfume ainda, e repetiria a mim dez vezes, cem vezes, que havia feito bem em dizer o havia dito a ela, para que aprendesse, para que não me tratasse como um menino, para que me deixasse em paz, para que não se fosse¹⁷³.

¹⁷² LACAN, 1989: 43.

¹⁷³ [Cora:] No sé por qué me quedé más de lo necesario. Marcial me dijo cuando se lo conté que quería darle la oportunidad de disculparse, de pedir perdón. No sé a lo mejor fue eso o algo distinto, a lo mejor me quedé para que siguiera insultándome, para ver hasta dónde era capaz de llegar. Pero seguía con los ojos cerrados y el sudor le empapaba la frente y las mejillas, [Pablo:] era como si me hubieran metido en agua hirviendo, veía manchas violetas y rojas cuando apretaba los ojos para no mirarla sabiendo que todavía estaba allí, y hubiera dado cualquier cosa para que se agachara y volviera a secarme la frente como si yo no le hubiera dicho eso, pero ya era imposible, se iba a ir sin hacer nada, sin decirme nada, y yo abriría los ojos y encontraría la noche, el velador, la pieza vacía, un poco de perfume todavía, y me repetiría diez veces, cien veces, que había hecho bien en decirle lo que le había dicho, para que aprendiera, para que no me tratara como a un chico, para que me dejará en paz, para que no se fuera CORTÁZAR, 2007: 568.

A transcrição acima registra um momento de atrito entre as personagens. Depois de ser agressivo com Cora por (su)por sua indiferença, Pablo descreve sua dor, seu momento de vacilação. Notemos que a última sentença de sua fala contradiz a gradação que seguia seu discurso: “para que me deixasse em paz, para que não se fosse.” A sensibilidade brutal deste relato é alcançada no momento em que temos o discurso de Pablo fracionado em opiniões distintas que tentam registrar a coexistência de sensações completamente contraditórias.

E assim segue a relação dos dois até a cirurgia de Pablo. Cora tentando, através de seus diálogos com Pablo, manter-se ora distante, ora provocativa e Pablo inseguro ao falar, ao agir. O registro a seguir nos coloca de maneira um pouco mais próxima da dor de Pablo, de seu sofrimento.

[Pablo:] “Quer que apague a luz ou deixo acesa até você levantar?”, me perguntou da porta. Não sei como consegui dizer a ela que dava no mesmo, algo assim, e escutei o ruído da porta fechando e então cobri a cabeça com as cobertas e o que iria fazer, apesar das cólicas mordi as duas mãos e chorei tanto que ninguém, ninguém pode imaginar o que eu chorei enquanto maldizia e a insultava e lhe cravava uma faca no peito cinco, dez, vinte vezes, maldizendo-a cada vez gozando do que sofria e de como implorava que a perdoasse pelo que me tinha feito¹⁷⁴.

As projeções de Pablo em relação ao desprezo de Cora em relação a ele não são gratuitas. Do ponto de vista do garoto, o desejar Cora aparece como uma necessidade de se abandonar o lugar seguro, num momento de fragilidade. A enfermeira é a mulher fora do ambiente familiar. Descrito, está, portanto, um momento de escolha viril do garoto, mas que está exposto a uma fragilidade grande, a de sua insegurança e a de sua doença. Pablo, então, vive em um drama muito peculiar e repleto de vacilações.

Quando volta de suas cirurgias, quando sente dor e desalento Pablo busca um retorno aos carinhos maternos; Pablo chama por sua mãe enquanto é Cora que lhe devota todos os cuidados, colocando-se nesta posição:

¹⁷⁴ [Pablo:] “¿Querés que te apague la luz o te la dejo hasta que levantes?”, me preguntó desde la puerta. No sé cómo alcancé a decirle que era lo mismo, algo así, y escuché el ruido de la puerta al cerrarse y entonces me tapé la cabeza con las frazadas y qué le iba a hacer, a pesar de los cólicos me mordí las dos manos y lloré tanto que nadie, nadie puede imaginarse lo que lloré mientras maldecía y la insultaba y le clavaba un cuchillo en el pecho cinco, diez, veinte veces, maldiciéndola cada vez gozando de lo que sufría y de cómo me suplicaba que la perdonase por lo que me había hecho. CORTÁZAR, 2007: 562.

[Cora:] Que força você tem nas mãos, me vai encher de manchas roxas, sim, sim, chora se tem vontade, chora, Pablito, isso alivia, chora e reclama, está tão adormecido e acredita que sou sua mãe. É bem bonito, sabe, com esse nariz um pouco arrebitado e esses cílios como cortinas, parece mais velho agora que está tão pálido. Já não ficaria ruborizado por nada, verdade, pobrezinho meu. [Pablo:] Me dói, mãe, me dói aqui, me deixa tirar este peso que me colocaram, tenho alguma coisa na barriga que pesa tanto e me dói, mãe, diga à enfermeira que tire isso. [Cora:] Sim meu filhinho, já vai passar, fique um pouco quieto, porque tem tanta força, vou ter que chamar a Maria Luiza para que me ajude. Vamos, Pablo me irrita se não fica quieto, vai doer muito mais se continuar se mexendo tanto. Ah, parece que está começando a entender, [Pablo:] me dói aqui, senhorita Cora, me dói aqui, faça-me um favor, me dói tanto aqui, solte minhas mãos, não posso mais, senhorita Cora, não posso mais¹⁷⁵.

Pablo a chama de mãe e ela acaba por chamá-lo de filhinho. Os carinhos maternos e filiais tomam aqui o seu lugar na dinâmica do *desejo* de Cora e Pablo. Não se trata de uma confusão entre amor materno/filial com o amor de homem/mulher, simplesmente porque eles não existem de modo dicotômico na cena. Não existem segmentos isolados para acomodar tais sentimentos entre ambos. Leiamos este fragmento de Freud:

A escolha do objeto da época da puberdade tem de renunciar aos objetos infantis e recomeçar como uma corrente sensual. A não confluência dessas duas correntes tem como consequência, muitas vezes, a impossibilidade de se alcançar um dos ideais da vida sexual – a conjugação de todos os *desejos* num único objeto¹⁷⁶.

Não é somente a realização da conjugação de todos os *desejos* num único objeto que seria impossível. A linguagem, condição para a vida em sociedade, constituinte e

¹⁷⁵ [Cora] Que fuerza tenés en las manos, me vas a llenar de moretones, sí, sí, llorá si tenés ganas, llorá, Pablito, eso alivia, llorá y quejate, total estás tan dormido y creés que sou tu mamá. Sos bien bonito, sabés, con esa nariz un poco respingada y esas pestañas como cortinas, parecés mayor ahora que estás tan pálido. Ya no te podrías colorado por nada, verdad, mi pobrecito. [Pablo:] Me duele, mamá, me duele aquí, déjame que me saque ese peso que me han puesto, tengo algo en la barriga que pesa tanto y me duele, mamá, decile a la enfermera que saque eso. [Cora:] Sí mi hijito, ya se le va a pasar, quédese un poco quieto, por qué tendrás tanta fuerza, voy a tener que llamar a Maria Luiza para que me ayude. Vamos, Pablo me enoja si no te estás quieto, te va a doler mucho más se seguís moviéndote tanto. Ah, parece que empezás a darte cuenta, [Pablo] me duele aquí, señorita Cora, me duele aquí, hágame algo por favor, me duele tanto aquí, suélteme las manos, no puedo más, señorita Cora, no puedo más. CORTÁZAR, 2007: 563.

¹⁷⁶ FREUD, 1996: 189.

constituída, por esta, também não acompanha esta confluência na ordem do desejar. Falar sobre *desejo* é, segundo Lacan, encontrar o lugar da “dimensão própria da subjetividade humana¹⁷⁷”. E esta dimensão, em inúmeros casos, não encontra na linguagem uma correspondência suficiente para simbolizar-se.

O conto encerra-se com a volta de Pablo de sua segunda cirurgia, mais fraco e debilitado. Pablo chama pela mãe, Cora insiste em querer ficar com ele. Beija-o na bochecha bem perto da boca. Acontece algo que durante o desenrolar do conto era expectativa. Mas resulta que Pablo não pode reagir. Não só por estar frágil como também por padecer de suas vontades.

[Cora:] “Diga: Sim, Cora”. Me olhava sempre. [Pablo:] “Señorita Cora”, [Cora:] disse depois, e fechou os olhos. “Não, Pablo, não”, lhe pedi, beijando-o na bochecha, muito perto da boca. “Eu vou ser Cora para você, somente para você” (...) [Pablo:] “Gostaria que mamãe entrasse”, [Cora:] me disse, olhando para o outro lado com os olhos vazios. Ainda acariciei seus cabelos, arrumei suas cobertas esperando que me dissesse algo, mas estava muito longe e senti que o fazia sofrer ainda mais se ficasse¹⁷⁸.

O drama do *desejo* figurado neste conto está no desajuste entre o sentir, sua simbolização e o alcance da consciência do que se deseja no processo de escolha do objeto. A sem(s)ação do conto consiste na impossibilidade de se compreender que existe um jogo amoroso já que ele é impossibilitado de se realizar por motivos suspeitáveis mas jamais exatos, nem para nós como leitores, nem para as próprias personagens. Lacan questiona a si e a nós: “Com efeito, o que o sujeito quer?¹⁷⁹”.

Quem ousaria responder? Algumas afirmações, em sua maioria, não passariam de especulações. Nesta mostra literária existe um universo único e que deve ser apreciado como tal, sem que espremos as linhas para tecer um perfil impossivelmente exato das motivações das personagens.

O que possuímos são as ações e suas consequências. Enfim, não se trata de uma estória que confirma o funcionamento do psiquismo humano, mas um relato que nos

¹⁷⁷ LACAN, 1989: 44.

¹⁷⁸ [Cora:] “Decime: Sí, Cora”. Me miraba, siempre. [Pablo:] “Señorita Cora”, [Cora:] dijo después, y cerró los ojos. “No, Pablo, no”, le pedi, besándolo en la mejilla, muy cerca de la boca. “Yo voy a ser Cora para vos, solamente para vos” (...) [Pablo:] “Me gustaría que viniera mamá”, [Cora:] me dijo, mirando a otro lado con los ojos vacíos. Todavía le acaricie el pelo, le arreglé las frazadas esperando que me dijera algo, pero estaba muy lejos y sentí que lo hacía sufrir todavía más si me quedaba. CORTÁZAR, 2007: 571.

¹⁷⁹ LACAN, 1989: 11.

apresenta algumas sutilezas e que sonda possibilidades descritivas da dor humana dentro da dinâmica do *desejo*, da peculiaridade do percurso, da consequência de se viver na falta e de desejar.

Lacan afirma em “Televisão”: “Pelo que, do amor, não é o sentido que importa, mas o signo, como em outros lugares. E justamente nisso que está todo o drama¹⁸⁰”. Portanto, a específica estrutura que constrói este conto traz o *desejo* preso a um relato feito de significantes que bordejam algo intocável, que figuram uma dinâmica dos afetos dispersa pela estrutura, algo não exato, nada lógico e especificamente humano.

¹⁸⁰ LACAN, 2003:539.

2. *Cuello de Gatito Negro* - O desejo feminino na dimensão do horror.

*Se as minhas mãos em garra se cravaram
Sobre um amor em sangue a palpitar...
-Quantas panteras bárbaras mataram
Só pelo raro gosto de matar!*

Florabela Espanca

O conto “Cuello de gatito negro” se nos apresenta como uma mostra em que o *desejo* feminino ganha dimensão de horror. Mudamos do cenário de um hospital para o de um metrô parisiense. De uma narrativa feita de fragmentos em primeira pessoa para uma estória contada em terceira pessoa. Novamente um homem e uma mulher. O *desejo* se mantém na estrutura do conto, mas a entrega das personagens a este *desejo* acontece aqui de uma outra forma.

O *feminino* se nos aparece na irrupção do insólito, na impossibilidade de algo não-lógico ser demandado como tal. Acompanhar o percurso do *feminino* em Freud e desde sua primeira nomeação na histeria foi o caminho de análise encontrado.

Dentro de um metrô francês duas mãos se encontram na barra de apoio. A partir deste encontro uma tensão sexual se estabelece na atmosfera da narrativa e se instala na dinâmica do conto; a gradação do jogo sexual parece não caminhar bem. As personagens Lucho e Dina vivem aparentemente a mesma situação: um “jogo amoroso”, porém, este jogo não tem as mesmas regras para ambos.

Temos duas personagens, dois sexos, dois *desejos* que se configuram primordialmente em suas diferenças. Mesmo entendendo a especificidade da relação de *desejo* mostrada neste conto, podemos trazer para iluminar esta especificidade, uma assertiva da psicanálise que nos diz que existe, no que diz respeito ao *desejo*, leis, desde sempre, para homens e mulheres. “Há muito tempo, afinal de contas, já abandonamos qualquer expectativa quanto a um paralelismo nítido entre o desenvolvimento sexual masculino e feminino¹⁸¹”. Mas esta situação é levada ao extremo na representação do recalque do *desejo* feminino em que tudo que é reconhecidamente deste *desejo* deve ser punido

O *desejo* feminino aparece como material criativo para construir um conto que traz o horror para eventos cotidianos. E se o *desejo* é a dinâmica entre as personagens, e este *desejo* se nos afirma agonicamente, pois, como sabemos, existem leis que estão

¹⁸¹ FREUD, 1974: 260.

para além do *desejo* e atuando sobre o *desejo*, temos a intersecção entre a psicanálise e o ideal de horror para Cortázar. O horror neste conto partirá da seguinte pergunta: “afinal de contas, o que deseja uma mulher¹⁸²?”.

Em seu livro **Cinco Lições de Psicanálise**, conferência proferida em 1909, Freud diz que a psicanálise parte dos estudos médicos tradicionais, mas que deles se aparta. Não seria somente uma mente com um cérebro, neurônios e sinapses o que Freud esteve buscando. Durante toda sua vida e em toda sua obra, compreender o sujeito era para ele compreender a sociedade em que este sujeito estava inserido. Estudar sua cultura, costumes, suas artes, sua religião, a estruturação de suas famílias...

Este exercício de reflexão psicanalítico possibilitou que não se essencializasse o comportamento dos seres humanos. Freud demonstra a existência de uma estrutura da psique humana, contudo, não deixa de levar em conta a análise da sociedade em que vive este humano, as leis e as normas que incidem sobre ele.

A maneira como a sexualidade feminina foi tratada pela psicanálise muito terá a nos dizer a respeito do conto em questão. O seguinte fragmento de “Três ensaios sobre a sexualidade” será interessante para esta discussão:

A importância desse fator da supervalorização sexual pode ser estudada em melhores condições no homem, cuja vida amorosa é a única a ter-se tornado acessível à investigação, enquanto a da mulher, em parte por causa da atrofia cultural, em parte por sua discrição e insinceridade convencionais, permanece envolta numa obscuridade ainda impenetrável¹⁸³.

Percebamos que algumas qualidades conferidas às mulheres como insinceras, discretas, “atrofiadas culturalmente”, podem ser lidas, se observarmos um pouco de nossa história ocidental em relação ao apagamento da figura feminina. Este fragmento, num primeiro momento deixaria qualquer feminista de cabelo em pé não fosse compreender que Freud descreve o que ele empiricamente constata a partir de sua abordagem ainda *masculina*¹⁸⁴ e com resquícios cientificistas.

As mulheres não podiam falar sobre sexo, não poderiam questionar o sexo, ou melhor, quando se falava em sexo, era sobre o sexo entre cônjuges, de distintos sexos, sobrecarregado de recomendações: “mas nisso temos que atentar para não subestimar a

¹⁸² LACAN, 1992: 121.

¹⁸³ FREUD, 2005: 143.

¹⁸⁴ A partir de uma sociedade patriarcal, Freud tenta entender o feminino como par de oposição ao falo, símbolo de poder e conhecimento masculino, supostamente encontrado no homem e ausente na mulher.

influência da organização social, que igualmente empurra a mulher para situações passivas. Tudo isso ainda está pouco esclarecido¹⁸⁵”.

Freud ao tentar sistematizar algo do feminino começa por ater-se a corporeidade da mulher. Para continuar com sua linha de pensamento, num outro ensaio chamado “Sexualidade Feminina” de 1931, Freud nos afirma que:

Chamaremos pré-genitais às organizações da vida sexual em que as zonas genitais ainda não assumiram seu papel preponderante (...) uma segunda fase pré-genital é a da organização sádico-anal. Nela a divisão em opostos que perpassa a vida sexual já se constituiu, mas eles ainda não podem ser chamados de masculino e feminino, e sim ativo e passivo (...). Nessa fase, portanto, já é possível demonstrar a polaridade sexual e o objeto alheio, faltando ainda a organização e a subordinação à função reprodutora¹⁸⁶.

Pensando no que nos diz Freud sobre o desenvolvimento da sexualidade desde a infância, a complexidade da posição feminina ao colocar-se na sexualidade pode ser pensada, primeiramente, como portadora de dois órgãos genitais: a vagina e o clitóris. Ao afirmar que o clitóris seria análogo ao pênis (órgão sexual ativo) temos a possibilidade de conferir à mulher a possibilidade da atividade conferida por seu clitóris e a passividade conferida pela vagina (órgão sexual passivo).

Antes de tudo, não pode haver dúvida de que a bissexualidade, presente, conforme acreditamos, na disposição inata dos seres humanos, vem para o primeiro plano muito mais claramente nas mulheres do que nos homens. Um homem, afinal de contas, possui apenas uma zona sexual principal, um só órgão sexual, ao passo que a mulher tem duas: a vagina, ou seja, o órgão genital propriamente dito, e o clitóris, análogo ao órgão masculino. Acreditamos que estamos justificados em supor que, por muitos anos, a vagina é virtualmente inexistente e, possivelmente, não produz sensações até a puberdade¹⁸⁷.

Se, como afirma Freud, a vagina é um órgão virtualmente inexistente até a puberdade, a menina se coloca em posição ativa em relação a sua sexualidade até que a partir de algum momento sua sexualidade é posta em função da reprodução e aquela é colocada como órgão genital central permanecendo a vigorar, em termos bem reducionistas, sua passividade.

Temos aqui uma revolta inequívoca contra a passividade e uma preferência pelo papel ativo. Essa oscilação da passividade à atividade

¹⁸⁵ FREUD, 2010: 268.

¹⁸⁶ FREUD, 1996: 187.

¹⁸⁷ FREUD, 1996: 262.

não se realiza com a mesma regularidade ou vigor em todas as crianças; em algumas pode não ocorrer de modo algum. O comportamento de uma criança a esse respeito pode capacitar-nos a tirar conclusões quanto à intensidade relativa da masculinidade e feminilidade que ela apresentará em sua sexualidade¹⁸⁸.

Há, portanto, um lugar para o circunstancial na obra de Freud, além do biológico. Numa conferência de 1933 intitulada “A Feminilidade”, tendo a imposição social como algo de profunda influência na estruturação psíquica e ainda afirma:

Há um nexos particularmente constante entre feminilidade e instintos, que não pretendemos ignorar. A supressão da agressividade, prescrita constitucionalmente e imposta socialmente à mulher, favorece o desenvolvimento de fortes impulsos masoquistas, que como sabemos, têm êxito em ligar-se eroticamente a inclinações destrutivas voltadas para dentro. De modo que o masoquismo em homens, como é frequente, não lhes resta senão dizer que esses homens mostram nítidos traços femininos¹⁸⁹.

Visto que por que, por mais que Freud tenha afirmado, a contra gosto de grande parte das feministas pós-freudianas, de que havia diferenças inegáveis no desenvolvimento sexual de homens e mulheres, ele já indica o que mais tarde será desenvolvido em termos estruturalistas por Lacan de que o posicionamento psíquico do sujeito não é completamente pré-determinado por sua condição biológica.

Posicionar-se “passivamente” ou “ativamente” são condições psíquicas se colocadas em termos estruturalistas, quando temos em Lacan a colocação da linguagem como ponto central para compreender tais posicionamentos.

Se relemos formulações de Freud sobre as mulheres como “complexo de castração”, “inveja do pênis”, “complexo de inferioridade” temos que entender que este posicionamento é colocado diante da *função simbólica do falo*. Se a compreensão da feminilidade era posta em oposição ao masculino - todo lógico, tendo o domínio do universo e seus fenômenos - o homem era, *stricto sensu*, privado igualmente deste *falo*: “um homem, isto não é outra coisa senão um significante¹⁹⁰”.

Em 1933, portanto, ele colocava esta discussão nos seguintes termos:

¹⁸⁸ FREUD, 1974: 271.

¹⁸⁹ FREUD, 2010: 268.

¹⁹⁰ LACAN, 2008b: 38.

Agora já estão preparados para o fato de que também a psicologia não soluciona o enigma da feminilidade. Esse esclarecimento terá que vir de outra parte (...) Nada sabemos quanto a isso, e no entanto, a exigência de dois sexos é uma característica notável da vida orgânica, que a distingui tão claramente da natureza inanimada. Nesse interím, achamos algo para estudar nos indivíduos que, possuindo genitais femininos, são caracterizados como evidentemente ou predominantemente femininos. É próprio da peculiaridade da psicanálise, então, que ela não se ponha a descrever o que é a mulher – uma tarefa quase impossível para ela -, mas investigue como a mulher vem a ser¹⁹¹.

Freud já anunciava que a compreensão da feminilidade teria “que vir de outra parte”. Parte da observação de um conhecimento além da medicina biologizante, e além dos paradigmas masculinos. Ratificando a discussão que inicia este trabalho.

Sem a intenção de postular um tratado sobre a opressão feminina universal, ficamos também com o socialmente observável: a sexualidade feminina de alguma forma sempre esteve escondida. E nos termos que viemos trabalhando esta sexualidade suprimida, este *gozo*, que não se diz ou sistematiza, diz do sujeito, por mais que neste conto estejamos falando de Dina, uma personagem feminina.

Esta discussão fez-se necessária para situar a questão do *feminino* na psicanálise que tem gerado tantas controvérsias. Portanto, este ocupar um lugar na estrutura será de essencial importância para compreender de que maneira esta discussão não pode ser colocada em termos deterministas, mas que também se faz necessário certo cuidado em relação aos termos e as colocações destes termos para a explicação do feminino, tão desgastado e passível de inúmeros mal entendidos.

A cadeia significante que envolve a sexualidade feminina não poderia de forma alguma ser algo de fácil acesso. Sendo assim, este caleidoscópio que se forma para alguma visualização do *desejo* feminino, dá-nos um caminho que só pode ser entendido como delicado e deliberadamente plural. Funda-se como produto de um conflito. Como afirma Dina, nossa personagem em questão:

- Já sei. Como ele não pensaría de início. Justamente isso, ao princípio qualquer um se equivoca, é tão lógico. Tão lógico, tão lógico. E internar-me também seria lógico¹⁹².

¹⁹¹ FREUD, 2010: 269.

¹⁹² -Ya sé. Como no le iba a ocurrir al principio. Justamente eso, al principio cualquiera se equivoca, es tan lógico. Tan lógico, tan lógico. Y encerrarme también sería lógico. CORTÁZAR, 2007: 113.

Entremos nesta lógica criada a partir do *desejo* de Dina. “Cuello de Gatito Negro” se inicia com a voz do narrador descrevendo como era costume de Lucho “os jogos” no metrô, a maneira como ele aproveitava os trancos da travessia para iniciar suas investidas amorosas. Acontece que, na perspectiva de Lucho, desta vez, havia algo de diferente. A estória segue então o rumo de um possível encontro amoroso iniciado por Dina e não por Lucho, que entra no que ele acredita que seja um jogo de sedução:

Além do que não era a primeira vez que isso se passava, mas de toda maneira sempre havia sido Lucho quem tinha a iniciativa, apoiando a mão como ao descuido para roçar a de uma loira ou uma ruiva que lhe caía bem, aproveitando os vai-vens nas viradas do metrô (...), o de sempre salvo essa luvinha preta na barra de apoio, entre montões de mãos e cotovelos (...) a Lucho lhe havia parecido um desvio da regra mas bem divertido¹⁹³.

Dina escapa de ser colocada ou lado de uma série de mulheres na gradação descrita acima. Ela é um desvio da regra. Sua ação é colocada como desviante por ter sido ela que iniciou a investida, ou haverá outro motivo?

Dina esbarra nas mãos de Lucho que acredita ser este o início de um flerte. Mesmo estranhando a iniciativa da moça, por estar ele acostumado a ter a iniciativa, aceita um pouco receoso as “investidas” de Dina. As mãos de Dina passam a acariciar as mãos de Lucho, sobem, descem, apertam, alisam. A garota parece incomodar-se com suas próprias ações. Durante grande parte do conto fica em suspenso, para Lucho e para nós leitores, se o incômodo da moça com a ação de suas mãos não passa de uma desculpa para iniciar um jogo amoroso ou se é real seu desespero quando afirma para Lucho que suas mãos agem sem seu consentimento.

- É sempre assim – disse a moça. Não se pode com elas.
- Ah – disse Lucho, aceitando o jogo mas se perguntando por que não era divertido, por que não sentia como um jogo ainda que não pudesse ser outra coisa, não havia nenhuma razão para imaginar que fosse outra coisa.
- Não se pode fazer nada – repetiu a garota -. Não entendem ou não querem entender, vai saber, mas não se pode fazer nada contra.

¹⁹³ Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa, apoyando la mano como al descuido para rozar la de una rubia o una pelirroja que le caía bien, aprovechando los vaivenes en los virajes del metro (...), lo de siempre salvo ese guantecito negro en la barra de apoyo, entre montones de manos y codos cotovelos (...) a Lucho le había parecido un desvío de la regla más bien divertido. CORTÁZAR, 2007: 108.

Ela estava falando com a luva, olhando para Lucho sem vê-lo estava falando com a luvinha preta quase invisível debaixo da grande luva marrom.

- Comigo acontece o mesmo – disse Lucho -. São incorrigíveis, com certeza.

-Não é a mesma coisa – disse a garota¹⁹⁴.

Quando Dina afirma que o que acontece com ela não é o mesmo que se passa com Lucho temos uma distinção a ser esmiuçada dentro do conto. O que está em questão, neste momento da narrativa, é como Lucho recorta a cadeia significativa de Dina, e ele o faz, como se as ações da garota fossem de um flerte. O moço inscreve as ações de Dina a partir de sua posição *masculina*. Acontece que haverá um desencontro na cadeia simbólica que orienta esta incidência imaginária¹⁹⁵, esta instância que faz laço, que produz as identificações.

Durante o desenrolar da estória, perceberemos na fala das personagens, que a inscrição no simbólico para um, compete com a força do *real* para outro, ou seja, para Lucho a ação das mãos configura-se como uma brincadeira que tem como intenção um primeiro contato sexual, enquanto que, segundo Dina, estas ações partem de um movimento involuntário que a subordina, que é proveniente de algo que a excede.

Agora ela o olhou de frente, como despertando; o metrô entrava na estação Convenção.

- As pessoas não podem compreender – disse a garota -. Quando é um homem, claro, imagina-se que...

Vulgar, de cara, e além disso tinha que se apressar porque só faltavam três estações.

- E pior ainda se é uma mulher – estava falando a garota -. Já me aconteceu e isso que as vigio desde que soube, todo o tempo, mas já se vê¹⁹⁶...

¹⁹⁴ - Es siempre así – dijo la muchacha -. No se puede con ellas.

- Ah – dijo Lucho, aceptando el juego pero preguntándose por qué no era divertido, por qué no lo sentía juego aunque no podía ser otra cosa, no había ninguna razón para imaginar que fuera otra cosa.

- No se pode hacer nada – repitió la chica -. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra.

Le estaba hablando al guante, mirando a Lucho sin verlo le estaba hablando al guantecito negro casi invisible bajo el gran guante marrón.

-A mí me pasa igual – dijo Lucho -. Son incorregibles es cierto.

-No es lo mismo – dijo la chica. CORTAZÁR, 2007: 109-110.

¹⁹⁵ Jacques Lacan, “O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1966).

¹⁹⁶ Ahora ella lo miro de frente, como despertándose; el metro entraba en la estación Convention.

-La gente no puede comprender – dijo la chica -. Cuando es un hombre, claro, en seguida se imagina que...

A narrativa segue com as falas de Dina construindo cenas que aos ouvidos de Lucho são compreendidas dentro de uma grande metáfora (de uma intenção erótica) enquanto que para ela os acontecimentos são reais e aparecem como fonte de tortura e sofrimento.

A distinção feita acima entre a simbologia das ações para Lucho e o acontecimento no real para Dina pede algumas considerações feitas por Lacan quando estabelece três instâncias a serem analisadas na compreensão do humano: o Real (R), o Simbólico (S) e o Imaginário (I).

No decorrer do percurso, apontei-lhes o que constituirá o inesperado, a originalidade da perspectiva que pretendo abrir ai com referência às categorias fundamentais - o simbólico, o imaginário e o real - as quais utilizo para orientá-los em nossa experiência¹⁹⁷.

Podemos falar em real aqui, como algo que não é além de sua existência, por não acomodar-se no simbólico. R, neste caso, é um corte na lógica da cadeia significante.

Dina afirma que a iniciativa é de suas mãos, que não é ela a responsável pelas investidas, mas acaba aceitando Lucho em sua cama, além da vontade de suas mãos. Desde o encontro no metrô até cena de sexo entre as duas personagens, mesmo que coloquemos as ações disparatadas de Dina existindo em R, isto não a exime de S. Ela está implicada no jogo sexual, mesmo que não da mesma forma que Lucho.

Isto demonstra a incidência das três instâncias citadas acima como proposições que só existem uma a partir da outra. O psicanalista Milner nos afirma que:

No mais, estas diversas proposições se presupõem reciprocamente, até o ponto de que seria possível partir de cada uma delas e reconstruir todas as outras. Longe de guardar uma ordem, se fecham, pois, sobre si mesmas e se unem num circuito incessante¹⁹⁸.

Vulgar, desde luego, y además habría que apurarse apressar-se porque sólo quedaban tres estaciones.
- Y peor todavía si es una mujer – estaba diciendo la chica - . Ya me ha pasado y eso que las vigilo desde que subo, todo el tiempo, pero ya ve... CORTAZÁR, 2007: 110.

¹⁹⁷ LACAN, 1997: 30.

¹⁹⁸ Por lo demás, estas diversas proposiciones se presuponen recíprocamente, hasta el punto de que sería posible partir de cada una de ellas y reconstruir todas las otras. Lejos de guardar un orden, se cierran, pues, sobre sí mismas y se anillan se unem num circuito en un redondel incesante. MILNER, 1983: 10.

Este lacaniano ainda afirma que “nada poderia imaginar-se, é dizer representar - se, se não desde I, que nada poderia existir se não desde R, e que nada poderia escrever-se se não desde S¹⁹⁹”. Desta forma, Dina se inscreve no jogo amoroso, à sua maneira. Ela está no simbólico mesmo que suas falas e ações sejam marcadas por uma excessiva inconstância que só pode ser pensada desde R, afinal, há uma nítida diferenciação no nível do discurso quando se trata das ações de Lucho e das ações de Dina. As ações da personagem feminina ocorrem sempre seguindo a uma lógica que escapa.

Por mais que as mãos de Dina comandem a ação amorosa, ou seja, são elas que iniciam o ato sexual, quem convida Lucho para tomar um café em sua casa não são suas mãos. Estamos falando de um jogo erótico, estamos falando sobre *desejo*. E quando em **O desejo e sua interpretação** Lacan afirma que o sujeito nada sabe sobre seu *desejo*, temos na figuração de Dina um exemplo assaz significativo. Presente dentro de um mesmo corpo haverá a coexistência de ações e intenções contraditórias. Ela rejeita a possibilidade de uma investida erótica, mas acaba se valendo dela para se relacionar sexualmente com Lucho.

Há neste *desejo* configurado pelo conto uma peculiaridade no que diz respeito ao *desejo* de Dina. Haverá um duelo orgânico, explicado a partir da existência do inconsciente, na (impossível) busca de acomodação de seu *desejo*. Ainda neste seminário, Lacan afirmará que “A própria estrutura dos fundamentos do *desejo* dá sempre uma nota de impossibilidade ao objeto do *desejo* humano²⁰⁰”. E se há uma cisão orgânica representada no *desejo* de Dina este fato nos remete diretamente a relacioná-la ao *desejo* histérico. Lacan afirma que “a histérica se caracteriza pela função de um *desejo* insatisfeito e a obsessão de um *desejo* impossível²⁰¹”. O fato é que o *desejo* para o obsessivo adquire “valor de significante desta impossibilidade²⁰²”, uma das caracterizações do *feminino*.

Este *desejo* cindido pode ser compreendido através de algumas descrições de Freud sobre os fenômenos histéricos. Freud nos apresenta casos de dissociação de partes do corpo que criam certa “autonomia” em relação ao resto deste corpo, casos de paralisia, entre outras manifestações somáticas que aparecem sem origem organicamente constatável. Sendo um dos estudos originários do método psicanalítico,

¹⁹⁹ MILNER, 1983: 10.

²⁰⁰ LACAN, 1989: 98.

²⁰¹ LACAN, 1989: 80.

²⁰² LACAN, 1989: 98.

o estudo da histeria traz à tona a divisão proposta por Freud de consciente e de inconsciente, demonstrando assim, através do que ele chamou de método de *livre associação*, que existe um universo da mente humana operando justamente fora deste alcance cartesiano de constatação em que nosso pensamento está, ainda, tão viciado.

Percebendo, então, que se existiam sintomas que não tinham sua causa ligada a um fenômeno essencialmente constatável, Freud prova, assim, a existência do inconsciente. Este movimento de descoberta deu-se através da escuta. Enquanto alguns médicos ainda davam choques nestas mulheres que se comportavam “fora do eixo”, Freud parou para escutá-las.

A “cura pela fala” [*talking cure*], como nomeia Freud seu método de análise, possibilitou que algo que escapa à razão fosse arrumando meios de simbolizar-se. Este método de escuta fora aplicado por Freud no tratamento das histéricas, e assim:

O poder mental e somático de um *desejo*, desde que se baldou a respectiva repressão, se manifesta com muito mais força quando inconsciente do que quando consciente; indo para a consciência, só pode enfraquecer. O *desejo* inconsciente escapa a qualquer influência, é independente das tendências contrárias, ao passo que o consciente é atalhado por tudo quanto, igualmente consciente, se lhe opuser²⁰³.

Basicamente a histeria consiste em uma manifestação orgânica de algo que não tem sua correspondência, estímulo ou causa na ordem orgânico-fisiológica. Como Freud nos relata a conversão histérica, consiste no fato de um sintoma patológico aparecer como substituto para uma emoção recalcada (trauma). Em “Três ensaios sobre a sexualidade” temos:

A psicanálise elimina os sintomas dos histéricos partindo da premissa de que tais sintomas são um substituto – uma transcrição por assim dizer – de uma série de processos, *desejos* e aspirações investidos de afeto, aos quais, mediante um processo psíquico especial (recalcamento), nega-se a descarga através de uma atividade psíquica passível de consciência. Assim, essas formações de pensamento que foram retidas num estado de inconsciência aspiram a uma expressão apropriada a seu valor afetivo a uma descarga, e, no caso da histeria, encontram-na mediante o processo de conversão em fenômenos somáticos – justamente os sintomas histéricos²⁰⁴.

Sendo assim, Freud nos traz como exemplo um rio que tendo seu fluxo interrompido por alguma barreira tem sua força reprimida desviada para outro lugar.

²⁰³FREUD, 2005: 65.

²⁰⁴FREUD, 1996:155.

Caracterizo assim as mãos de Dina, como sendo uma representação de um processo de conversão histérica e que esta associação é essencial para compreender o texto como estrutura. Freud, em *Cinco Lições de Psicanálise*, chamará de conversão histérica uma “expressão mais intensa das emoções, conduzida por nova via”²⁰⁵.

Ele descreve estas emoções que ele caracteriza como “enlatadas” da seguinte forma:

1) em parte ficavam estas como a carga contínua da vida psíquica e fonte permanente de excitação para a mesma; 2) em parte se desviavam para insólitas inervações e inibições somáticas, que se apresentaram como os sintomas físicos do caso [conversão histérica]²⁰⁶.

Cabe registrar, portanto, que esta escuta trouxe a existência de um saber enigmático. Que por ser enigmático e mal compreendido faz vazar o horror como inscrição do *feminino*. Esta discussão nos leva a um momento do conto que registra esta associação do *desejo* de Dina com algo do fenômeno histérico. Leiamos este fragmento:

- Mas você não compreende – disse ela -. Você pensa que ...
- Vai saber o que penso – disse honradamente Lucho -. Vai saber se no café da esquina tem bom café, e se há um café na esquina, porque este bairro eu quase não conheço.
- Há um café – disse ela – mas é ruim.
- Não negue que sorriu.
- Não nego, mas o café é ruim.
- De toda maneira há um café na esquina.
- Sim – disse ela, e desta vez sorriu olhando para ele -. Há um café mas o café é ruim, e você acredita que eu²⁰⁷ ...

²⁰⁵FREUD, 2005: 22.

²⁰⁶FREUD, 2005:21.

²⁰⁷ - Pero usted no comprende – dijo ella -. Usted piensa que ...

- Vaya a saber lo que pienso – dijo honradamente Lucho -. Vaya a saber si en el café de la esquina tienen bueno café, y si hay un café en la esquina, porque este barrio no lo conozco casi.

- Hay un café – dijo ella – pero es malo.

- No me niegue que se ha sonreído.

- No lo niego, pero el café es malo.

- De todas maneras hay un café en la esquina.

- Sí – dijo ella, y esta vez sonrió mirándolo -. Hay un café pero el café es malo, y usted cree que yo... CORTAZÁR, 2007: 111.

A partir deste momento na narrativa tem início um diálogo entre as duas personagens em que existe uma trégua por parte das mãos de Dina. Ela passa então, a se permitir estar com Lucho. Para fazer uma breve associação, notemos que a parte do conto que as mãos de Dina dão esta trégua à moça é o momento em que Lucho a está escutando. No momento em que ela pára para falar sobre si:

-Não chore – disse Lucho -. Não vamos ganhar nada se você se puser a chorar.

- Não quero chorar – disse Dina -. Mas nunca pude falar com alguém assim, depois de... Ninguém acredita, ninguém poderia acreditar, você mesmo não acredita, somente é bom e não quer me fazer mal²⁰⁸.

Dina afirma que nunca havia conversado com alguém sobre seu problema. E o fato de Lucho a escutar abre espaço para que os dois caminhem por um tempo compreendendo-se:

Duas vezes parou olhando para ele. Havia começado a dizer algo com o tom da barra no metrô, mas Lucho havia brincado, já decidido a um basta, a outra coisa, inútil insistir e ao mesmo tempo admitindo que Dina sofria, e na verdade lhe faria mal abrir mão tão rápido da comédia como se isso não tivesse agora a menor importância. E na terceira vez, quando Dina havia se inclinado para encher sua xícara de água quente, murmurando de novo que não era culpa sua, que somente às vezes lhe passava, que já via ele que tudo era diferente agora, a água e a colherinha, a obediência de cada gesto, então Lucho havia compreendido mas vai saber o quê, num lapso, havia compreendido e era diferente, era do outro lado, a barra valia, o jogo não havia sido jogo, as fraturas no tornozelo e o esqui podiam ir-se ao diabo agora que Dina falava de novo sem que ele a interrompesse ou a desviasse, deixando-a, sentindo-a, quase esperando-a, crendo porque era absurdo, a menos que só fosse porque Dina com sua carinha triste, seus miúdos seios que desmentiam o trópico, simplesmente poque Dina.²⁰⁹

²⁰⁸ -No llorés – dijo Lucho -. No vamos a ganar nada si te ponés a llorar.

- No quiero llorar – dijo Dina -. Pero nunca podía hablar con alguien así, después de... Nadie me cree, nadie puede creerme, usted mismo no me cree, solamente es bueno y no quiere hacerme daño. CORTAZÁR, 2007: p.114.

²⁰⁹ Dos veces se había quedado mirándolo, había empezado a decir algo con el tono de la barra en el metro, pero Lucho había bromeado, ya decidido a basta, a otra cosa, inútil insistir y al mismo tiempo admitiendo que Dina sufría, que a lo mejor le hacía daño renunciar tan pronto a la comedia como si eso tuviera ahora la menor importancia. (ela achava ruim renunciar a comédia de Lucho depois que ela tinha dado corda para ele)Y a la tercera vez, cuando Dina se había inclinado para echar el agua caliente en su taza, murmurando de nuevo que no era culpa suya, que solamente de a ratos le pasaba, que ya veía él como todo era diferente ahora, el agua y la cucharita, la obediencia de cada

Lucho parece querer alcançar compreender a lógica que acompanha as ações de Dina. Percebamos, através do trecho acima que ele compreende algo, mas que este algo escapa qualquer significação: “então Lucho havia compreendido mas vai saber o que, num lapso havia compreendido e era diferente”. Lucho percebe algo, mas não sabe exatamente o que é, somente uma coisa pode ficar clara para ele: a certeza de que havia uma cisão em Dina, que ela falava a partir de uma Dina que não coincidia com o que ele observava, que ele vivia ali uma situação muito específica e que eram necessários outros meios para se compreender a situação além de seu raciocínio lógico, era necessário deixá-la, senti-la, esperá-la... A única solução era crer, visto que aquela situação era absurda demais para ser apreendida por sua razão.

Enquanto as ações de Lucho parecem convergir para um objetivo específico (a realização do jogo, do flerte) as de Dina nos aparece como confusas, contraditórias, até mesmo assustadoras. Os momentos que se seguem a esta conversa se configuram por uma “tomada consciente” de Dina em seu relacionar-se com Lucho. Percebamos que o ato da fala tem aqui papel importante para situar Dina em relação a sua dificuldade em lidar com suas mãos.

Dina nos aparece como uma personagem “vítima” de suas mãos, que agem sem seu consentimento, essencialmente, no que diz respeito a situações de contato sexual, com homens, mulheres, ou quando está sozinha...

-Não sei, não sei nada. Tenho somente medo. Eu também me impacientaria se outro falasse assim, mas há dias em que. Sim dias e noites.

-Ah, - disse Lucho aproximando o fósforo do cigarro – Porque também de noite, claro.

-Sim.

-Mas quando está sozinha.

-Também quando estou sozinha.

-Também quando está sozinha. Ah.

- E isso não era mal nem desagradável – disse Dina como se adivinhasse. Não me importa se não acredita, mas para mim não era ruim nem desagradável, num primeiro momento.

- Num primeiro momento, o quê?

gesto, entonces Lucho había comprendido pero vaya a saber qué, de golpe había comprendido y era diferente, era del otro lado, la barra valía, el juego no había sido juego, las fracturas del tobillo tornozelo y el esquí podían irse al diablo ahora que Dina hablaba de nuevo sin que él la interrumpiera o la desviara, dejándola, sintiéndola, casi esperándola, creyendo porque era absurdo, a menos que solo fuera porque Dina con su carita triste, sus menudos senos que desmentían el trópico, sencillamente porque Dina. CORTÁZAR, 2007: p.112.

- Isso, que não foi ruim ou desagradável.
- Que se puseram a ...?
- Sim, que de novo se puseram a, e que não foi nem ruim nem desagradável²¹⁰.

Na descrição acima, pode-se depreender que a iniciativa sexual de Dina está dissociada, através de sua fala, de sua ação consciente. Podemos perceber, então, que as mãos de Dina podem aparecer como um deslocamento metonímico do corpo da moça e metafórico de sua sexualidade. A metáfora existe no sentido de pensar este ato como uma representação da sexualidade fora de controle. Suas mãos aparecem como vivas e independentes do resto do corpo representando assim uma desimplicação subjetiva; uma pretensa ausência de responsabilidade em relação à sua sexualidade, mesmo que, como dito na citação acima, suas ações também lhe confirmam prazer.

A pretensa desimplicação da atividade sexual nas ações de Dina ocorre pela erotização de uma parte de seu corpo. As mãos agem, tocam, têm a iniciativa. Freud dirá que a deformação do elemento procurado, ou seja, do sintoma histérico – neste caso a ação das mãos – “é equivalente à força da resistência que o detiver²¹¹”. Mais especificamente, as ações involuntárias, que mesmo quando não agressivas, como as descritas nos final do conto, geram desconforto em Dina, atuam com uma força equivalente às leis que as reprimem. O horror criado no conto é equivalente ao retorno do recalque de Dina. Sigamos com este fragmento:

[Em se tratando dos *desejos* reprimidos e conduzidos por uma nova via] Tratava-se em todos os casos de um *desejo* violento, mas em contraste com os demais *desejos* do indivíduo e incompatível com as aspirações morais e estéticas da própria personalidade²¹².

²¹⁰ -No sé, no sé nada. Tengo solamente miedo. Yo también me impacientaría si otro hablara así, pero hay días en que. Sí días y noches.

-Ah, - dijo Lucho acercando el fósforo al cigarrillo – Por que también de noche, claro.

-Sí.

-Pero cuando está sola.

-También cuando estoy sola.

-También cuando está sola. Ah. (...)

- Y eso no era malo ni desagradable – dijo Dina como si adivinara -. No me importa que no me crea, pero para mi no era malo ni desagradable, por primera vez.

- ¿Por primera vez qué?

- Eso, que no fuera malo ni desagradable.

- ¿Qué se pusieran a ...?

- Sí, que de nuevo se pusieran a, y que no fuera ni malo ni desagradable. CORTAZÁR, 2007: 114.

²¹¹ FREUD, 2005: 36.

²¹² FREUD, 2005: 28.

Esta afirmação confirma a existência de um mecanismo de repressão atuando sobre a consciência impedindo que certos *desejos* se manifestem. Só que desde muito sabemos que o que se recalca não desaparece, retorna de alguma forma. Ainda em **Cinco Lições de Psicanálise**, o que nos é mostrado é que se existe algum impulso desejoso incompatível com certos escrúpulos morais de nossa consciência, este impulso é substituído por um sintoma de igual desprazer, mas que pode ser expressado “revelando-se desse modo um meio de proteção da personalidade psíquica²¹³.”

Esta cisão do sujeito aparece, na articulação entre ação e *desejo* dentro do conto, representado na violência das ações de Dina. É um *desejo* que se perde ao se cindir e retorna representado na figura da violência e do terror; aquilo que se recalca volta na forma do horroroso.

Após um período de conversa, Lucho e Dina vão para a cama. Neste momento é descrita a obediência das mãos de Dina, sua ação livre de outras interferências.

Agora os dedos de Dina subiam lentamente pelas costas de Lucho, seu cabelo entrava nos seus olhos, seu cheiro era um cheiro sem palavras nem prevenções, a colcha azul contra os corpos, os dedos obedientes buscando os fechos, dispersando roupas, cumprindo ordens, as suas e as de Dina contra a pele, entre as coxas, as mãos como as bocas e os joelhos e agora os ventres e as cinturas, um pedido murmurado, uma pressão resistida, um lançar-se para tras, um instantâneo movimento para passar da boca aos dedos e dos dedos aos sexos essa ardente espuma que o preenchia todo²¹⁴ (...)

Na gradação da cena do sexo descrita pelo narrador haverá inúmeras rupturas. Na voz do narrador aparecem falas de Dina afobada, contraditória, uma cadeia incessante de sem sentidos. Aqui é o real que irrompe no simbólico. Dina pede a Lucho que não fiquem mais no escuro, que se faz necessário que acendam as luzes. Ao se manterem no escuro, as mãos de Dina agridem Lucho, com arranhões e um puxão no pênis que faz com ele também a agrida. Uma situação inesperada e de horror cresce na atmosfera do conto:

²¹³FREUD, 2005: 28.

²¹⁴ Ahora los dedos de Dina subían lentamente por la espalda de Lucho, su pelo le entraba en los ojos, su olor era un olor sin palabras ni prevenciones, la colcha azul contra los cuerpos, los dedos obedientes buscando los cierres, dispersando ropas, cumpliendo órdenes, las suyas y las de Dina contra la piel, entre los muslos coxas, las manos como las bocas y las rodillas y ahora dos ventres y las cinturas, un ruego murmurado rogar, una presión resistida, un echarse lançar atrás, un instantáneo movimiento para trasladar de la boca a los dedos y de los dedos a los sexos esa caliente espuma que lo allanaba preenchia todo. CORTAZÁR, 2007: 115.

O puxão em seu sexo o fez gritar mais de surpresa que de dor, buscou como um acorrentado o punho que o prendia a Dina estendida de costas e gemendo, abriu os dedos dela e a rechaçou violentamente. Ouvia ela chamando, pedindo que voltasse, que não voltaria a acontecer, que era culpa dele por não obedecer²¹⁵.

É extremamente relevante ratificar uma característica estética de Cortázar que vem ao encontro da compreensão aqui proposta. Através de seus contos, Julio Cortázar busca mostrar que não é preciso construir castelos mal assombrados ou levantar mortos de seus túmulos para criar um conto de terror, o horror já está presente nas ações cotidianas e no prosaico da vida. Esta característica da escrita de Cortázar se torna um movimento estético que especificamente neste conto traz o horroroso existindo na manifestação do *desejo* feminino, demonstrando assim que algo vai mal na compreensão do *desejo* feminino, ou ainda, que aquilo que se desconhece, pode aparecer representado pelo horroroso e pelo assustador.

Como a iniciativa foi de Dina e as ações agressivas são, num primeiro momento, também dela, o horror terá sua origem na figuração do *desejo* feminino aparecendo, não simplesmente metonimicamente nas mãos de Dina, mas numa rede, mais uma vez complexa que engloba o *desejo* presente neste deslocamento (o que prevalece pelas ações de suas mãos) e o *desejo* da personagem, propriamente dita. Dizendo de outra forma, a razão não será soberana numa estrutura em que a fratura do sujeito desejante é representada num extremo em que uma parte do corpo tem iniciativas à parte do controle consciente deste sujeito.

Sentiu as garras que corriam por suas costas, subindo até a nuca e o cabelo, saiu de um salto rechaçando a Dina que gritava contra ele e dizia algo da luz no patamar da escada (...)esticando os braços avançou buscando uma parede, imaginando a porta; tocou algo quente que lhe invadiu com um grito, sua outra mão se fechou sobre a garganta de Dina, caiu de costas no tapete, se arrastou de lado sabendo o que iria ocorrer, um vento quente sobre ele, a garra cheia de unhas contra seu ventre e suas costelas, te disse, te disse que não podia ser.²¹⁶

²¹⁵ El tirón en el sexo lo hizo gritar más de sorpresa que de dolor, buscó como un látigo correa el puño punho que lo ataba a Dina deitada tendida de espaldas y gimiendo, le abrió los dedos y la rechazó violentamente. La oía llamarlo, pedirle que volviera, que no volvería a pasar, que era culpa de él por obstarle não obedecer. CORTÁZAR, 2007: 117.

²¹⁶ Sintió los garfios unhas que le corrían por la espalda, subiendo hasta la nuca y el pelo, se enderezó de un salto rechazando a Dina que gritaba contra él y decía algo de la luz en el rellano (entre escadas) de la escalera (...)estirando los brazos avanzó buscando

O ambiente de terror criado na descrição desta cena está diretamente relacionado com o descontrole de Dina. Ao mesmo tempo em que ela agride a Lucho pede para que ele acenda a luz, enquanto suas mãos cravam suas unhas no corpo do rapaz afirma que ele já havia sido avisado “Te disse, te disse que não podia ser”.

O fato de existirem mãos que tomam a iniciativa independentes do resto do corpo já nos aparece como um fato inusitado e temeroso, ainda mais quando estas mãos agem de maneira agressiva e não podem ser controladas pela pessoa que as possui. Percebamos como este recurso muito tem as nos dizer quando utilizado para falar sobre o *desejo* de uma mulher.

O conto se passa em um ambiente comum, fazendo com que possamos chegar à conclusão que a dissociação do sujeito e do seu *desejo* pode ser tanto comum como terrível. Percebamos que no que diz respeito ao conto todas as iniciativas eróticas de Dina estão dissociados do resto de seu corpo, ou são seguidas de atitudes de agressividade. Freud afirma em **Mal estar na civilização** que “se o cerceamento da sexualidade for exagerado, trará consigo todos os danos duma exploração abusiva²¹⁷”. Pensemos, portanto, que algo relativo à sexualidade de Dina foi recalcado e a resposta a isso é a explosão de suas ações descontroladas.

No início do conto Dina se coloca como vítima de suas mãos. É vítima ao mesmo tempo em que se vale delas para ter prazer. Em seu **Seminário 7 - A ética da psicanálise**, Lacan traz a seguinte assertiva: reconheçamos “a onipresença, da infiltração em toda nossa experiência do imperativo moral, até aquilo que se encontra na outra extremidade, o prazer que paradoxalmente podemos sentir ai, num segundo grau, ou seja, o masoquismo moral²¹⁸”. Este masoquismo moral aparece como um prazer sentido mesmo a partir da infiltração da moral na experiência. O *desejo* passa a se presentificar no *real* e perde sua estruturação no simbólico.

una pared, imaginando la puerta; toco algo caliente que le evadió con un grito, su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina, cayó de espaldas en la alfombra tapete, se arrastró de lado sabiendo lo que iba a ocurrir, un viento caliente sobre él, la maraña garras de uñas contra su vientre y sus costillas, te dije, te dije que no podía ser. CORTÁZAR, 2007:117.

²¹⁷ FREUD, 1929: 125.

²¹⁸ LACAN, 1997:30.

Ainda seguindo com Lacan, “do mesmo modo que o que é rejeitado do simbólico reaparece no Real, o buraco da perda no real mobiliza o significante²¹⁹”. Falta um significante que possa preencher a resolução do recalque do *desejo* de Dina.

Atentemo-nos ao nome do conto: pescoço de gatinho preto. Um pescoço de gatinho: pequeno, fino e frágil. O narrador utiliza esta expressão para falar das mãos de Dina, mãos que agem, atuam, agridem; e também quando descreve o próprio pescoço de Dina sendo estrangulado num ato de defesa de Lucho. Percebamos a contradição: algo frágil que agride e pune, que acaricia e violenta, que deseja e repele. Um “cuello de gatito” que se quebra com facilidade, mas carrega em si a sexualidade e agressividade desse *feminino* sem possibilidade de se colocar.

A relação das ações da personagem feminina no conto pode nos conduzir a histeria – nome por tanto anos colado ao *feminino* - ao ,diretamente, relacionar a autonomização de suas mãos numa tentativa de desimplicação de sua existência de qualquer atitude erótica. Longe de tentar responder o grande enigma psicanalítico em relação ao *desejo* feminino, o que temos com o estudo deste conto é a demonstração de que existe uma conexão direta, através da criação artística, entre o *desejo* feminino e a manifestação da violência de Dina contra Lucho a quem ela direciona também seu afeto.

Um exemplo ilustrado pela psicanalista Ana Vicentini Azevedo, em seu livro **Mito e Psicanálise**, ao falar sobre o *desejo* feminino, pode colaborar com a suspensão desta discussão. Vicentini nos traz algumas figuras da literatura que exemplificam este *desejo* como de uma essência inapreensível. Entre estas figuras ela cita a mitológica Meduza:

O horror que Meduza provoca é a imagem do efeito que suscita a cara do sexo feminino, e o feminino de cara. Meduza é moldada como encarnação do horror frente ao sexo feminino, de sua dimensão inapreensível, fugidia, misteriosa. (...) encarnação do horror frente ao mistério, ao indecifrável do sexo²²⁰.

Nesta complexa rede de desencontros figurada nesta dimensão do mistério do *desejo* feminino, o que temos em Cortázar é uma significação e conseqüentemente uma criação deste *desejo*. Sendo assim ele aparece na estrutura do conto, não disperso como em “La señorita Cora”, contudo concentrado na representação do horror das

²¹⁹ LACAN, 1989: 99.

²²⁰ AZEVEDO, 2004:55.

manifestações inusitadas de Dina, sendo responsável, então, pela realização estética do conto.

3. *Anillo de Moebius* – o feminino como metáfora do trauma.

A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação – facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço.

Clarice Lispector

Anillo de Moebius configura-se como um dos contos mais metafóricos de Julio Cortázar. Não existe uma rigidez de tempo e espaço; o conto existe justamente na suspensão destes limites.

Definir que o início do conto se passa em um bosque francês, local onde a inglesa Janet passeava de férias, não registraria muita coisa além de definir que este será o local de encontro entre ela e o rústico Robert. Eles não falam a mesma língua, mas não será somente este o fato que fará com que estas personagens não se compreendam.

Janet é violentada por Robert. Numa alternância de perspectiva, o narrador tenta dar conta de alcançar um pouco de cada um das duas personagens enquanto vivem a intransmissível experiência de um estupro. O narrador em terceira pessoa alterna a percepção, ora de Janet, ora de Robert, na descrição dos fatos. A mudança de perspectiva do foco narrativo pode ser compreendida como uma busca incessante de olhares que possam significar os acontecimentos. Nessa lógica de oposição as personagens são projetadas na desorientação labiríntica dos significantes.

Em um conto de dez páginas a descrição deste ato de extrema violência não ocupa mais de duas delas. O que ocupa este narrador é a descrição de algo que não cabe na linguagem. O trauma desta relação sexual extrapola a linguagem, ultrapassa a vida da personagem que, mesmo depois de morta, permanece, através da voz do narrador, vivenciando esta experiência. O trauma neste conto permanece na morte.

Metáfora, originária do grego, “traz em sua raiz etimológica o aspecto primordial que a caracteriza: ‘meta’, além; ‘pherô’ eu levo²²¹”. O levar além mostrado neste conto tenta transcender o indizível por meio de sequências metafóricas. Colocando a linguagem poética para perseguir o que escapa ao simbólico.

Partamos da figura topológica que introduz este conto: anel de Moebius. Este anel representa uma superfície em que se pode passar continuamente de um lado para o outro, onde verso e anverso formam um contínuo, onde próximo e distante estão juntos.

²²¹ VALENTIM, 2007:28.

Esta forma de pensar configura-se como um *topos*, ou seja, ela mostra sem lançar mão de uma cadeia significante, justamente pela impossibilidade de alcance sígnico. Lacan afirma:

Com a segunda propriedade do significante, de se compor segundo as leis de uma ordem fechada, afirma-se a necessidade do substrato topológico do qual a expressão ‘cadeia significante’, que costumo utilizar, fornece uma aproximação: anéis cujo colar se fecha no anel de um outro colar feito de anéis²²².

Tratar desta diferenciação, ou melhor, deste entrelaçamento entre o simbólico e o *real*, pode ser interessante através do caráter de intransmissibilidade que envolve a estória. A incomunicabilidade pode ser descrita como figurando três instâncias do conto.

A primeira seria a dificuldade de compreenderem-se por não falarem a mesma língua, os significantes não são reconhecíveis entre as personagens; estaríamos na ordem do simbólico. A segunda seria o caráter de intransmissibilidade própria do trauma, situado no *real*. O terceiro ponto pode ser pensado através da seguinte afirmação de Lacan: “Penso onde não sou, logo sou onde não penso. Palavras que qualquer ouvido atento, deixam claro com que ambigüidade de jogo-do-anel escapa de nossas garras o anel do sentido no fio verbal²²³”, ou seja, estamos falando desde a instância do imaginário.

Esta reconstrução do *cogito*, “penso onde não sou, logo sou onde não penso” marca a não coincidência na significação de uma determinada enunciação por parte dos sujeitos; demonstra que os laços, as identificações, e as associações estão longe de serem unívocas e claras. O reconhecimento do sentido de uma sucessão de significantes não tem garantia de ser compartilhável:

O que a estrutura da cadeia significante revela é a possibilidade que eu tenho, justamente na medida em que sua língua me é comum com outros sujeitos, isto é, em que essa língua existe, de me servir dela para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser enfatizada na fala que a de disfarçar o pensamento (quase sempre indefinível) do sujeito: a saber, a de identificar o lugar desse sujeito na busca da verdade²²⁴.

²²²LACAN, 1998: 505.

²²³ LACAN, 1998: 521.

²²⁴LACAN, 1998: 508.

Expressar algo completamente diferente do que queremos dizer, uma premissa para se compreender o incessante deslizamento de um significante sobre o outro, as inúmeras maneiras de se compreender um enunciado.

Lacan colocará a compreensão da *diz-menção*²²⁵ do *feminino* associando sua inscrição a um conjunto matemático. Este conjunto matemático é preenchido por significantes. Assim:

Tomemos o mesmo espaço circundado, fechado, suposto instituído – o equivalente do que coloquei ainda há pouco da intersecção estendendo-se ao infinito. A supô-lo recoberto de conjuntos abertos, quer dizer, excluindo seu limite – o limite é o que se define como maior que um ponto, menor que um outro, mas em nenhum caso igual nem ao ponto de partida, nem ao ponto de chegada, para imajar isto rapidamente para vocês – demonstra-se que é equivalente dizer que o conjunto desses espaços abertos se oferece sempre a um sub-recobrimento de espaços abertos, constituindo uma finitude, isto é, que a série dos elementos constitui uma série finita.

Vocês podem notar que eu não disse que eles são contáveis. E, entretanto, é o que implica o termo *finito*. Finalmente, os contamos um a um. Mas, antes de chegar a isto, será preciso que ali se ache uma ordem, e devemos dar um tempo antes de supor que essa ordem seja encontrável²²⁶.

Os significantes superpostos uns aos outros e recobertos por outros que estejam igualmente superpostos demonstram um conjunto finito, contudo, que aponta ao infinito. A ausência de lógica na ordem destes significantes que se recobrem demonstra que tal conjunto não é um sistema fechado; não é contável ou ordenável. Este lugar de infinitude, próprio do sujeito -“onde está o ser há exigência de infinitude” - encarna-se como efeito metafórico.

Além do equívoco próprio da localização significante pensada a partir da instância do imaginário, mais que a troca de um termo pelo outro, a metáfora tenta alcançar a terceira margem, uma mudança de paradigma, torna-se um artifício mediador que preenche de *efeitos de significado* o vazio e o silêncio que atormentam.

Os *efeitos de significado* podem ser entendidos primeiro pela definição de significante. Para Lacan, “o significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado, e importa não elidir que, entre os dois, há algo de barrado a atravessar²²⁷”. Lacan

²²⁵ LACAN, 2008b: 28.

²²⁶ LACAN, 2008b: 16.

²²⁷ LACAN, 2008b: 25.

afirmará que a significância “é algo que se abre em leque²²⁸”, “para vocês sentirem isso, eu poderia falar da frase, que é mesmo aí, também ela, a unidade significante²²⁹”.

Se estamos no universo da linguagem, desde de Lacan, o sujeito do *desejo* encontra um espaço infinito a partir de uma escrita que só inscreve a partir de um *efeito*. Lacan, sobre a função do escrito em psicanálise, afirma: “trata-se de saber o que, num discurso, se produz por efeito da escrita²³⁰”. Qual seja, a contingência metafórica de Cortázar inscreve esta possibilidade de linguagem que só se produz por efeito de escrita, visto que, na ordem de produção, já se parte de seu caráter de intransmissibilidade.

Leiamos o que nos diz Lacan mais uma vez:

É para impedir que fique sem cultivo o campo cuja herança eles detêm e, nesse intuito, para fazê-los ouvir que, se o sintoma é uma metáfora, dizê-lo não é uma metáfora, nem tampouco dizer que o *desejo* do homem é uma metonímia. Porque o sintoma é uma metáfora, quer se queira ou não dizê-lo a si mesmo, e o *desejo* é uma metonímia, mesmo que o homem zombe disso²³¹.

O sintoma é o que nos chega do real. Lacan nos afirma que ele é metafórico na medida em que é ato de resignificação, porém, experimentar o que se recria não é metáfora, é *real*. Dizendo de outra forma, esta forma metafórica de dizer torna-se um dizer. Ratificando o poder de amplificação de *gozo* estabelecido por Lacan. Continuando com suas premissas:

O mecanismo de duplo gatilho da metáfora é o mesmo em que se determina o sintoma no sentido analítico. Entre o significante enigmático do trauma sexual e o termo que ele vem substituir numa cadeia significante atual passa a centelha que fixa num sintoma – metáfora em que a carne ou a função são tomadas como elemento significante – a significação, inacessível ao sujeito consciente onde ele pode se resolver²³².

Quando se afirma que o conto em questão, é eminentemente metafórico, refere-se a maneira como ele insiste na busca de significação, como ele trabalha, com o inacessível ao sujeito, como afirma Lacan.

²²⁸ LACAN, 2008b: 25.

²²⁹ LACAN, 2008b: 25.

²³⁰ LACAN, 2008b: 39.

²³¹ LACAN, 1998: 533.

²³² LACAN, 1998: 522.

Dizer de outra forma é dizer outra coisa, eis a máxima da linguagem metafórica. Se o conto trata de algo que na linguagem não se deixa apreender, a metáfora aparece como um recurso estilístico na explosão dos sentidos, no lugar onde o sentido não se deixa ficar. E por não se encerrar na simples ressignificação como se fosse uma mera reprodução de alguma outra coisa mais legítima, como na caverna de Platão, a metáfora ressignifica ao mesmo tempo em que cria. Metáfora só é metáfora porque não pode ser desvelada.

O conteúdo metafórico produz uma nova rede de sentidos. Se observarmos a construção de algumas cenas do conto, esta discussão tornar-se-á um pouco mais palpável. Janet vai se delineando a partir da erotização de sua figura. O narrador a descreve:

[Do narrador em relação a Janet] A predileção pelos grandes espaços, os olhos devidamente azuis e o cabelo loiro solto, grande e atlética e professora do jardim de infância (...) começava a fazer calor, o assento da bicicleta a recebia pesadamente, com uma primeira umidade que mais tarde a obrigaria a descer, desgrudar o *slip* da pele e a levantar os braços para que o ar fresco passasse debaixo da blusa²³³.

Uma atmosfera de sensualidade vai se criando em torno da figura de Janet, na descrição de seu corpo, de seus gestos e também na descrição de seus planos. O narrador penetra nos pensamentos de Janet ao descrever que a garota havia decidido que seria naquela viagem que ela teria sua primeira experiência sexual. Acontece que esta resolução não aparecia de forma tranqüila para Janet. As lembranças da primeira experiência de uma amiga assombravam seu *desejo* e a fazia vacilar: “foi horrível Janet, foi horrível²³⁴”.

Aparece na diagramação do texto uma brusca ruptura em relação ao que se descreve de Janet e o que descreve de Robert. As descrições aparecem com recuos diferentes. Além desta marcação no texto, os planos direcionados à descrição do homem aparecem, depois do estupro, muito mais calcados numa realidade palpável e

²³³ [Do narrador em relação a Janet] La predilección por los grandes espacios, los ojos debidamente azules y el rubio pelo suelto, grande y atlética y profesora de jardín de infantes (...) empezaba a hacer calor, la silla de la bicicleta la recibía pesadamente, con una primera humedad que más tarde la obligaría a bajarse, a despegar el *slip* de la piel y a alzar los brazos para que el aire fresco se pasara bajo la blusa. CORTÁZAR, 2007: 416.

²³⁴ CORTÁZAR, 2007: 417.

compartilhável. Ele encontra a garota, a violenta, a mata, se surpreende com o resultado de seu ato, vai para cadeia, se suicida. Por mais que tenha colocado de maneira demasiado reduzida, o que se nos apresenta de Robert pode ser encaixado numa relação mais próxima com o que pode ser compartilhável com outras personagens da trama (o homem que encontra o corpo da moça, os que prendem Robert, e os guardas da prisão).

[Do narrador em relação a Robert] Antes que Janet o vira ele já sabia tudo dela e dele em uma só maré sem palavras, desde uma imobilidade que era como um futuro embrenhado. Agora ela virava a cabeça, a bicicleta inclinada e um pé no chão, e encontrava seus olhos. Os dois piscaram ao mesmo tempo. (...) Nunca quis machucá-la, nunca havia machucado para possuir o pouco que lhe havia sido dado nos previsíveis reformatórios, somente assim, vinte e cinco anos e assim, lento como quando tinha que escrever seu nome, Robert, letra por letra (...) ²³⁵

Longe de afirmar que o que se passa com Robert seja algo óbvio e facilmente dedutível, o que se passa com ele também nos é mostrado de maneira complexa, específica e surpreendente. A maneira como ele pensa o sexo com Janet recorta uma realidade que não coincide com a cena descrita. “Nunca quis machucá-la”. A calma com que ele pede que ela não grite, que ela não se mexa, que espere, já que tudo ficará bem, constrói uma perspectiva nada dedutível.

[Do narrador em relação a Robert] Tudo podia ser lento e instantâneo, uma decisão seguida de um desejo de que tudo durasse muito, que essa menina não se debatesse absurdamente, posto que ele não queria lhe fazer mal, que compreendesse a impossibilidade de escapar ou de ser socorrida e se submetesse quietamente, nem sequer submetendo-se, deixando-se ir como ele se deixava ir tendo-a sobre a palha e gritando-lhe ao ouvido que se calasse, que não fosse idiota, que esperasse enquanto ele buscava botões e fechos sem encontrar mais que convulsões de resistência, enxurradas de palavras em outro idioma, gritos, gritos que alguém acabaria escutando ²³⁶.

²³⁵ [Do narrador em relação a Robert] Antes de que Janet lo viera él ya sabía todo de ella y de él en una sola marea sin palabras, desde una inmovilidad que era como un futuro agazapado. Ahora ella volvía la cabeza, la bicicleta inclinada y un pie en tierra, y encontraba sus ojos. Los dos parpadearan a la vez. (...) Nunca quiso hacerle daño, nunca había dañado para poseer lo poco que le había sido dado en los previsibles reformatórios, solamente así, veinticinco años y así, todo a la vez lento como cuando tenía que escribir su nombre, Robert, letra por letra (...) CORTÁZAR, 2007: 416-417.

²³⁶ [Do narrador em relação a Robert] Todo podía ser lento y instantáneo a la vez, una decisión seguida de un deseo de que todo durara mucho, que esa chica no se debatiera absurdamente puesto que el no quería hacerle daño, que comprendiera la imposibilidad

O repugnante da cena duela com a representação que o narrador faz dos motivos de Robert. Com a descrição de um desencontro entre as vontades das personagens. As palavras que são gritadas em outro idioma, as duas línguas distintas, representam metonimicamente as duas personagens, presas, como nos descreve o narrador, “em um cego abraço interminável²³⁷”.

Eles fazem parte de uma mesma ação, mas o *desejo* de ambos não encontra respaldo no ato que vivenciam. Lacan afirma em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, texto de 1957, que o *desejo* só pode ser compreendido metonimicamente. Já que não podemos ter acesso a este *desejo* este nos chega como uma pequena parte. A correlação entre o *desejo* das duas personagens pode estar, portanto, na metáfora das línguas. Seus *desejos*, por fim, não falam a mesma língua.

Robert vai preso, e ele realmente fica preso ao trauma sexual, à não realização de sua vontade, que não era, segundo o narrador, matar ou fazer mal a Janet. Estar preso a este trauma o leva ao suicídio.

No que diz respeito a Robert, o confronto com o *real* da experiência sexual aparecerá de maneira traumática também, no embate entre *fantasia* e o *real*. Tanto Janet, como Robert aparecem através do espectro metafórico por estarem imersos na quebra de expectativa confirmando o que afirma Lacan de que não há relação sexual, por esta não poder inscrever-se no simbólico:

Este papel da fantasia depende do impasse na nossa sexualidade designada por Lacan em sua declaração paradoxal "Não há relação sexual" - não há garantia universal de uma relação sexual harmoniosa com o parceiro. Cada sujeito tem que inventar sua própria fantasia, uma fórmula particular para a relação sexual - o relacionamento com uma mulher só é possível na medida em que o parceiro adere a esta fórmula²³⁸.

de escaparse o de ser socorrida y se sometiera quietamente, ni siquiera sometiéndose, dejándose ir como él se dejaba ir teniéndola sobre la paja y gritándole al oído que se callara, que no fuera idiota, que esperara mientras él buscaba botones y broches sin encontrar más que convulsiones de resistencia, ráfagas de palabras en otro idioma, gritos, gritos que alguien terminaría por escuchar. CORTÁZAR, 2007: 417.

²³⁷ “en un ciego abrazo interminable”. CORTÁZAR, 2007: 418.

²³⁸ This role of fantasy hinges on the dead-lock in our sexuality designated by Lacan in his paradoxical statement ‘There is no sexual relationship’ – there is no universal guarantee of a harmonious sexual relationship with one’s partner. Every subject has to invent a fantasy of his or her own, a ‘private’ formula for the sexual relationship – the relationship with a woman is possible only inasmuch as the partner adheres to this formula. ZIZEK, 2006: 48.

A *fantasia* é central para pensarmos Janet e Robert. Na descrição do conto, as duas personagens antecipam e criam uma expectativa em relação ao que eles desejam que aconteça. Como já esperado, esta expectativa não é correspondida. Quando o filósofo esloveno, Zizek, afirma que não há garantia universal de uma relação sexual harmoniosa, esta afirmação passa pela compreensão do papel da *fantasia* ou *fantasma*, como o conceito lacaniano compreende ²³⁹, que simboliza o que, da relação sexual, não é significável.

Lacan coloca o fantasma como o lugar onde o *desejo* pode situar-se, só que ao mesmo tempo define que “há um mistério do fantasma. É realmente algo do ambíguo e do paradoxal²⁴⁰”. Lacan diz que **a** – objeto causa de *desejo* – é a simbolização do fantasma, só que este fantasma/fantasia “não passa, fica no inconsciente²⁴¹”. A partir disso, **a** toma seu lugar para situar o *desejo*.

Dizendo de outra forma, o *desejo* se situa a partir do fantasma que é barrado assim que o objeto causa de *desejo*, que o simboliza, toma o lugar daquilo que o sujeito encontra-se privado. O *desejo*, portanto, se realiza tendo o fantasma como suporte, e, este fantasma está no simbólico ao mesmo tempo em que foi “ordenado na economia do inconsciente²⁴²”.

Trazendo para a realidade do texto, notemos de que maneira o fantasma pode ser compreendido junto do trauma sexual já que o que é ordenado pelo real ao ser simbolizado é suprimido para dar lugar à outra coisa. A experiência traumática do ato sexual é colocada por Zizek da seguinte maneira:

Qualquer contato com um real, de carne e osso, qualquer prazer sexual que encontramos em tocar outro ser humano, não é algo evidente, mas

²³⁹ O termo fantasia foi primeiro utilizado por Freud no sentido corrente que a língua alemã lhe confere (fantasia ou imaginação). Em francês a palavra *fantasme* foi forjada pelos primeiros tradutores da obra de Freud num sentido conceitual não relacionado com a palavra *fantaisie*. No Brasil adotou-se fantasma. Lacan relê este conceito de Freud, que já continha inúmeras modificações em relação à sua primeira significação. No Seminário 6 de 1958/59, Lacan define *fantasma* como estrutura significante não podendo ser reduzida ao registro do imaginário, como o era em sua origem. “Além da diversidade das fantasias de cada sujeito, Lacan postula a existência de uma estrutura teórica geral, a fantasia fundamental, cuja ‘travessia’ pelo paciente assinala a eficácia da análise, materializada num remanejamento das defesas e numa modificação de sua relação com o gozo”. Neste texto, tanto *fantasia* como *fantasma*, definem o conceito a partir da obra lacaniana. ROUDINESCO&PLON, 1998:225.

²⁴⁰ LACAN, 1989: 74.

²⁴¹ LACAN, 1989: 75.

²⁴² LACAN, 1989: 75.

algo inerentemente traumático, e só pode ser sustentada na medida em que este outro entre na fantasia emoldurada pelo sujeito²⁴³.

Neste caso, o fantasma encontra um duplo caminho no traumático do sexo. Ele se sustenta, segundo Zizek, na perspectiva de que está o mais distante possível da experiência – que é a realização do *desejo* a partir de **a**. Ele coloca “na medida em que este outro entre na fantasia emoldurada pelo sujeito”, ou seja, o fantasma busca nos colocar no espaço simbólico a partir de outra coisa que não mais ela. Ele o faz a partir **a**, que é objeto causa de *desejo* e conseqüentemente está submetido ao *desejo* do outro.

Situar o real do sexo, é, portanto, traumático. Contudo, não será somente com o trauma do sexo que Janet se defrontará. Ela está diante de uma situação de extrema violência. Este dilema é representado na maneira intensa com que Janet será mergulhada no labirinto dos significantes, sigamos com este fragmento:

[Do narrador em relação à Janet] Só se podia fazer uma coisa nesses casos pouco frequentes mas sempre prováveis, dizer *bon jour* e partir sem excessivo apuro. Janet disse *bon jour* e empurrou a bicicleta para dar meia volta; seu pé se desprendia do chão para dar a primeira pedalada quando Robert lhe interrompeu o passo e pegou o guidão com uma mão de unhas negras. Tudo era claríssimo e confuso ao mesmo tempo, a bicicleta tombando e o primeiro grito de pânico e protesto, os pés buscando um inútil apoio no ar, a força dos braços que a prendiam, o passo quase correndo entre as tábuas podres do hangar, um cheiro ao mesmo tempo jovem e selvagem de couro e suor, uma barba escura de três dias, uma boca queimando-lhe a garganta²⁴⁴.

“Tudo era claríssimo e confuso ao mesmo tempo”. Em um labirinto, mais se perde que se encontra, por mais que muitos pensem o contrário. Evoco o labirinto para representar de que maneira Janet se perde nos significantes quando tenta encontrar uma

²⁴³ Any contact with a real, flesh-and-blood other, any sexual pleasure that we find in touching another human being, is not something evident, but something inherently traumatic, and can be sustained only in so far as this other enters the subject's fantasy frame. ZIZEK, 2006: 51.

²⁴⁴ [Do narrador em relação à Janet] Sólo se podía hacer una cosa en esos casos poco frequentes pero siempre probables, decir *bon jour* y partir sin excesivo apuro. Janet dijo *bon jour* y empujó la bicicleta para dar media vuelta; su pie se desprendía del suelo para dar el primer golpe de pedal cuando Robert le cortó el paso y sujetó el manubrio con una mano de uñas negras. Todo era clarísimo y confuso a la vez, la bicicleta volcándose patinando y el primer grito de pánico y protesta, los pies buscando un inútil apoyo en el aire, la fuerza de los brazos que la ceñían, el paso casi a la carrera entre las tablas rotas del hangar, un olor a la vez joven y salvaje de cuero y sudor, una barba oscura de tres días, una boca quemándole la garganta. CORTÁZAR, 2007: 416-417.

maneira de fugir do sufocamento do *real* que incide sobre sua experiência – o ato sexual e a violência de um estupro. É muito interessante de se notar que é justamente por sufocamento, que Janet morre.

[Do narrador em relação à Janet] Como não lutar se ele não compreendia, se as palavras que lhe havia querido dizer em seu idioma brotavam em pedaços, se mesclavam com seus balbucios e seus beijos e ele não podia compreender que não se tratava disso, que por horrível que fosse o que estava tratando de lhe fazer, o que iria fazer com ela não era isso, como explicar-lhe que até então nunca, que *Fanny Hill*, que pelo menos esperasse, que em sua frasqueira havia creme facial, que assim não poderia ser, não poderia ser sem isso que havia visto nos olhos de sua amiga, a náusea de algo insuportável, foi horrível, Janet, foi tão horrível²⁴⁵.

Toda a bagagem de expectativas de Janet vem à tona para tentar impedir que Robert prosseguisse. Enquanto se debate para safar-se das mãos do homem Janet recorre a todos os argumentos que o convenceriam do porque ele não poderia fazer aquilo, não daquela maneira. Recorre à existência de seus cremes na mala, afirma que ela não poderia sem aquilo; há um resgate de todo o ritual desenhado por ela para quando ela vivesse sua primeira experiência. Ela recorre a esta simbologia para escapar do *real* que a submete.

Em outro fragmento o narrador expõe que: “a revolução vinha de submeter-se a esse homem que não era uma besta hirsuta mas um homem, a revolução a havia aguardado desde sempre, desde seu primeiro sangue uma tarde na escola²⁴⁶”.

Percebemos que o desespero de Janet aparece por ser submetida não por um animal - por uma besta - mas por um homem. O que era expectativa torna-se traumático em sua realização, não só por seus medos desde sua primeira menstruação “desde seu primeiro sangue uma tarde na escola”, mas pela agressividade com que tudo aconteceu.

²⁴⁵ [Do narrador em relação à Janet] Cómo no luchar si él no comprendía, si las palabras que hubiera querido decirle en su idioma brotaban en pedazos, se mezclaban con sus balbuceos y sus besos y él no podía comprender que no se trataba de eso, que por horrible que fuera lo que estaba tratando de hacerle, lo que iba a hacerle, no era eso, cómo explicarle que hasta entonces nunca, que *Fanny Hill*, que por lo menos esperara, que en su maleta había crema facial, que así no podría ser, no podría ser sin eso que había visto en los ojos de su amiga, la náusea de algo insoportable, fue horrible, Janet, fue tan horrible. CORTÁZAR, 2007: 418.

²⁴⁶ “la revolución venía de someterse a ese hombre que no era una bestia hirsuta pero un hombre, la revolución la había acechado desde siempre, desde su primera sangre una tarde en la escuela” CORTÁZAR, 2007: 417.

Zizek aponta, a maneira como encontramos no simbólico uma maneira de escapar do esmagamento do real:

Isso nos leva a uma complicação ainda mais crucial: se o que experimentamos como "realidade" é estruturado pela fantasia, e se a fantasia serve como a tela que nos protege de sermos diretamente esmagados pelo *cru* do real, então, *a própria realidade pode funcionar como uma fuga do encontro com o real*²⁴⁷.

Zizek afirma que a realidade é estruturada pela fantasia/fantasma. O paradoxo, então, se insere na questão: a realidade é também uma saída para vivenciar o real já que o fantasma é ordenado por ele. O fantasma é, portanto, o que media nossa relação com o real, é o que nos protege de sermos esmagados “pelo *cru* do real”, a “maneira de impedir o surgimento de um episódio traumático²⁴⁸”. E é nessa realidade, neste duelo entre o real e a seu fantasma que se constrói o ambiente metafórico neste conto, numa linguagem especular e, em seu *efeito significante*, aberta a um infinito.

Como dito, no caso de Janet, todos os seus planos serão não só confrontados com o real do sexo, como também com o trauma da violência. A explosão de sentidos advinda dos inúmeros recursos construídos pelo narrador busca algo do inapreensível de Janet, o inapreensível de sua experiência, a dialética constante na descrição das entrelinhas do estar na realidade traumática.

Enquanto Janet imagina a possibilidade de sua primeira relação sexual, a coexistência de opostos já aparece aqui, a dor e o gozo coexistindo na primeira relação sexual. Lacan dirá que:

A centelha criadora da metáfora não brota da presentificação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia²⁴⁹.

No caso do conto, não serão somente significantes a serem produzidos nesta presentificação de oposições, ainda com Lacan: “*Uma palavra por outra*, eis a fórmula

²⁴⁷ This brings us to a further crucial complication: if what we experience as ‘reality’ in structured by fantasy, and if fantasy serves as the screen that protects us from being directly overwhelmed by the raw Real, then *reality itself can function as an escape from encountering the Real*. ZIZEK, 2006: 57.

²⁴⁸ ROUDINESCO&PLON, 1998: 225.

²⁴⁹ LACAN, 1998: 510.

da metáfora, e, caso seja você poeta, produzirá, para fazer com ela um jogo, um jato contínuo ou um tecido resplandecente de metáforas²⁵⁰”. Este “tecido resplandecente de metáforas” demonstra a existência de um hiato a não ser nomeado.

A produção constante de um ambiente metafórico advém, essencialmente, do fato do narrador permanecer com Janet após sua morte. Este transcender a morte pode ser pensado como a insistência da experiência traumática. Retomemos esta descrição sobre Janet: “urrou de horror mais que de sofrimento como se isso não pudesse ser tudo e somente o início da tortura²⁵¹”.

Descrever o ato do estupro seria insuficiente para ‘se retratar’ (entendamos esta expressão em seu duplo sentido) a agressividade e o choque pelo qual passa Janet. Seguindo Lacan:

Se formos discernir na linguagem a constituição do objeto, só poderemos constatar que ela se encontra apenas no nível do conceito, bem diferente de qualquer nominativo, e que a *coisa*, evidentemente ao se reduzir ao nome cinde-se no duplo raio divergente: o da causa em que ela encontrou abrigo em nossa língua e o do nada ao qual abandonou sua veste latina²⁵².

A fim de não perder no nada a significação buscada no conto, todo o trabalho, todo o labor artístico persegue a linguagem de modo a escapar da redução ocasionada pela nomeação da experiência. O “tecido resplandecente de metáforas” a qual se refere Lacan situa a condição de Janet após sua morte. Sua experiência encontra abrigo, para escapar do incompreensível, através da intervenção deste jogo simbólico:

[Do narrador em relação à Janet] Nem lágrimas nem ar, o ar havia faltado de supetão, desde o fundo do crânio uma onda vermelha lhe havia tapado os olhos, já não tinha corpo, o último havia sido a dor uma e outra vez e então na metade do alarido o ar havia faltado de supetão, expirado sem voltar a entrar, substituído pelo véu vermelho como pálpebras de sangue, um silêncio pegajoso, algo que durava sem ser, algo que era de outro modo onde tudo seguia estando mas de outro modo, mais para cá dos sentidos e da memória²⁵³.

²⁵⁰ LACAN, 1998: 510.

²⁵¹ “aulló de horror más que de sufrimiento como si eso no pudiera ser todo y solamente el inicio de la tortura” CORTÁZAR, 2007: 418.

²⁵² LACAN, 1998: 501.

²⁵³ [Do narrador em relação à Janet] Ni lágrimas ni aire, el aire había faltado de golpe, desde el fondo del cráneo una ola roja le había tapado los ojos, ya no tenía cuerpo, lo último había sido el dolor una y otra vez y entonces en mitad del alarido el aire había faltado de golpe, expirado sin volver a entrar, sustituido por el velo rojo como párpados de sangre, un silencio pegajoso, algo que duraba sin ser, algo que era de otro

“Algo que durava sem ser (...) mais para cá dos sentidos e da memória”. A sucessão de “estados” que são construídos para descrever Janet vão configurando uma atemporalidade e aespacialidade para os acontecimentos. “Derivar no imóvel sem antes nem depois, um agora hialino sem contato nem referências, um estado em que continente e conteúdo não se diferenciavam, uma água fluindo na água²⁵⁴”.

O psicanalista lacaniano Milner mostra de que maneira há uma relação intrínseca entre o real (R) e a metáfora:

O real aparecerá como o irrepresentável e o impossível como tais (...) Ali, pois, onde I instaura o espaço e o tempo como modos especificáveis da relação cuja intersecção determina a forma de todo acontecimento possível, R decidirá uma sorte de fora-do-espaço de que certas topologias configuram metáfora, uma sorte de fora-do-tempo de que o instante faz data, uma sorte de fora-do-acontecimento que o puro encontro realiza²⁵⁵.

Falando desde a experiência em R, o narrador de “Anillo de Moebius” traz uma linguagem muito específica para tratar de Janet. A garota passa do estado água, para o estado cubo, para o estado larva, para o estado folha, para o estado vento, para o estado febre. Uma água que flui ao mesmo tempo em que é fixa e presa “Janet deixou de ser o estado cubo para ser no estado cubo²⁵⁶”, saiu da fixidez de ser um cubo, para estar num cubo, para ser larva num sofrimento lento, para sair em folha, para ser o vento em estado febril.

[Do narrador em relação à Janet] Ser cada vez mais Janet em, ser Janet no tempo, ser isso que não era Janet mas que passava do estado cubo ao estado febre ou voltava ao estado larva, porque cada vez

modo donde todo seguía estando pero de otro modo, más acá de los sentidos y del recuerdo. CORTÁZAR, 2007: 419.

²⁵⁴ “Derivar en lo inmóvil si antes ni después, un ahora hialino sin contacto ni referencias, un estado en el que continente y contenido no se diferenciaban, un agua fluyendo en el agua” CORTÁZAR, 2007: 419.

²⁵⁵ Lo real aparecerá como lo irrepresentable y lo imposible como tales (...) Allí, pues, donde I instaura el espacio y el tiempo como modos especificables de la relación cuyo cruce determina la forma de todo acontecimiento posible, R decidirá una suerte de fuera-del-espacio del que ciertas topologías configuran metáfora, una suerte de fuera-del-tiempo del que el instante hace fecha, una suerte de fuera-del-acontecimiento que el puro encuentro realiza. MILNER, 1983: 11.

²⁵⁶ “Janet dejó de ser el estado cubo para ser en el estado cubo” CORTÁZAR, 2007: 421.

mais os estados se fixavam e se estabeleciam e de algum modo se delimitavam não somente no tempo como no espaço (...)²⁵⁷.

Janet busca encontrar-se neste circuito fulminante de estados. Percebamos que este oscilar de estados muito tem a nos dizer, não só por representarem uma condição, mas por estarem na produção de uma nova condição, que vai além de suas significações específicas. Tem-se com Lacan que:

Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido *insiste*, mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação, de que ele é capaz nesse mesmo momento. Impõe-se, portanto, a noção de um deslizamento incessante do significado sob o significante²⁵⁸.

Este deslizamento incessante do significado sob o significante cria uma nova ordem na compreensão do texto. Não será em nenhum significante que o sentido repousará no que concerne ao ser e estar de Janet. A metáfora, advinda deste deslizamento, desafia o que se projeta como dual, como sim ou não, estar e não estar, ou ser ou não ser. Ela está, parafraseando Lacan, no não-senso, na “derrisão do significante²⁵⁹”. Justamente está no paradoxo, além da *doxa*, além do senso comum.

No caso de Janet, ultrapassa o senso comum no que diz respeito ao que um sujeito pode suportar. Até que ponto a linguagem corriqueira contemplaria a violação fulminante a que Janet foi exposta?

A impossibilidade de situar-se na linguagem representa a dispersão de Janet que é no sim e não, no estar e não estar, no ser e não ser. Segundo Milner: “Frente a S que distingue e frente a I que enlaça, R é, portanto, o indistinto e o disperso como tais: aquilo que Freud, em sua linguagem bivalente, opunha como Tánatos a Eros da relação²⁶⁰”. Portanto, não estamos falando da existência de algo que não está em Tánatos ou em Eros, mas de Tánatos a Eros.

²⁵⁷ [Do narrador em relação à Janet] Ser cada vez más Janet en, ser Janet en el tiempo, ser eso que no era Janet pero que pasaba del estado cubo al estado fiebre o volvía al estado oruga, porque cada vez más los estados se fijaban y establecían y de algún modo se delimitaban no solamente en tiempo sino en espacio (...). CORTÁZAR, 2007: 421.

²⁵⁸ LACAN, 1998: 506.

²⁵⁹ LACAN, 1998: 512.

²⁶⁰ “Frente a S que distingue y frente a I que enlaza, R es, por tanto, lo indistinto y lo disperso como tales: aquello que Freud, en su lenguaje bivalente, oponía como Tánatos al Eros del enlace” MILNER, 1983: 11.

Ao contrário de Robert que busca a própria morte, a garota busca reintegrar-se a seu corpo, reencontrar sua voluntariedade. Levando como premissa a afirmação de Lacan de que se deseja a partir da *falta*²⁶¹ é em sua condição incorpórea que Janet começa a manifestar um ímpeto desejoso que passa a reintegrar sua voluntariedade.

[Do narrador em relação à Janet] Da sensação pura ao conhecimento, da fluidez das ondas ao cubo severo, unido-se em algo que de novo era Janet, o desejo buscava seu caminho, outro passo entre os passos recorrentes. A vontade voltava a Janet, ao princípio a memória e as sensações se haviam dado sem uma direção que as modulasse, agora com o desejo a vontade voltava a Janet, algo nela estendia um arco como de pele e de tendões e de vísceras, a projetava a até isso que não podia ser, exigindo o acesso por dentro e por fora dos estados que a envolviam e abandonavam vertiginosamente, sua vontade era o desejo abrindo-se em líquidos e constelações fulminantes e lentíssimas lembranças, era Robert em alguma parte como fim, a meta que agora se desenhava e tinha um nome e um tato no estado cubo²⁶².

“O desejo buscava seu caminho”. O que nos chega deste *desejo* é uma pequena faísca de algo que “no podía ser”. Janet se reintegra com sua voluntariedade a partir do momento que reencontra, através da rememoração dos fatos, o outro. Reencontra Robert. Este *desejo* que se nos aparece estilizado pelos acontecimentos se nos apresenta disperso, como um resíduo que representa uma complexidade muito maior:

E os enigmas que o *desejo* propõe a toda “filosofia natural”, seu frenesi que imita o abismo do infinito, o conluio íntimo em que ele envolve com o gozo o prazer de saber e o de dominar, não decorrem de nenhum outro desregramento do instinto senão suas capacitações nos trilhos – eternamente estendidos para o *desejo de outra coisa* – da metonímia²⁶³.

²⁶¹ LACAN, 1989.

²⁶² [Do narrador em relação à Janet] De la sensación pura al conocimiento, de la fluidez de las olas al cubo severo, uniéndose en algo que de nuevo era Janet, el deseo buscaba su camino, otro paso entre los pasos recurrentes. La voluntad volvía a Janet, al principio la memoria y las sensaciones se habían dado sin un eje que las modulara, ahora con el deseo la voluntad volvía a Janet, algo en ella tendía un arco como de piel y de tendones y de vísceras, la proyectaba al hacía eso que no podía ser, exigiendo el acceso por dentro y por fuera de los estados que la envolvían y abandonaban vertiginosamente, su voluntad era el deseo abriéndose paso en líquidos y constelaciones fulminantes y lentísimos arrastres, era Robert en alguna parte como término, la meta que ahora se dibujaba y tenía un nombre y un tacto en el estado cubo. CORTÁZAR, 2007: 423.

²⁶³ LACAN, 1998: 522.

Quando Lacan afirma que o *desejo* aparece de maneira metonímica eleva a significação do *desejo* a algo que se apresenta sempre como uma pequena mostra. Como a ponta de algo muito maior, de difícil acesso. Uma parte pelo todo, um todo que não se sustenta num único lugar, num incessante jogo com os significantes que o tentam encerrar, que o querem compreender. Janet busca encontrar Robert, tomar parte do que aconteceu, busca o retorno ao bosque:

[Do narrador em relação à Janet] Compreendendo, reunida consigo mesma, invisivelmente ela Janet, desejou a Robert, desejou outra vez o hangar de outra maneira, desejou a Robert que a havia levado ao que era aqui e agora, compreendeu a insensatez embaixo do hangar e desejou a Robert, e na delícia da natação entre cristais líquidos ou formas de nuvens na altura o chamou, estendeu-lhe seu corpo, o chamou para que consumasse de verdade e no gozo a torpe consumação na palha malcheirosa do hangar²⁶⁴.

Janet busca em Robert uma saída para o labirinto em que ele a projetou. Recorre à possibilidade de que tudo aconteça novamente, mas de outra maneira. O espaço simbólico que ela tem que lidar projeta seu *desejo* na direção de Robert. Busca aquele que a levou à morte: “desejou a Robert que a havia levado ao que era ali e agora”; busca “o gozo em sua torpe consumação”. Existe, por tanto, a impossibilidade de fixar o *desejo* através de um significante, sigamos mais uma vez com Lacan:

Esse jogo significante da metonímia e da metáfora, incluindo sua ponta ativa que fixa meu *desejo* numa recusa do significante ou numa falta do ser e ata minha sorte à questão do meu destino, esse jogo é jogado, até que a partida seja suspensa, em seu inexorável requinte, ali onde não estou, porque ali não me posso situar²⁶⁵.

Segundo Lacan, o *desejo* se fixa na recusa do significante e está, justamente, ali onde não pode ser situado. Justamente por este caráter inapreensível que o requinte do *desejo* configura, podemos colocá-lo como o estilhaço que está disperso no simbólico através do trauma da personagem. Segundo o narra(dor) de Janet:

²⁶⁴ [Do narrador em relação à Janet] Comprendiendo, reunida con si misma, invisiblemente ella Janet, deseó a Robert, deseó otra vez al hangar de otra manera, deseó a Robert que la había llevado a lo que era ahí y ahora, comprendió la insensatez bajo el hangar y deseó a Robert, y en la delicia de la natación entre cristales líquidos o estratos de nubes en la altura lo llamó, le tendió su cuerpo boca arriba, lo llamó para que consumara de verdad y en el goce la torpe consumación en la paja maloliente del hangar. CORTÁZAR, 2007: 423.

²⁶⁵ LACAN, 1998: 521.

[Do narrador em relação à Janet] O clamor Janet, a vontade Janet capaz de chegar até aqui se chocava em uma diferença essencial, o desejo Janet era um tigre de espuma translúcida que mudava de forma, extendia garras brancas de fumaça até a janela gradeada, se unia e se perdia retorcendo-se em sua ineficácia²⁶⁶.

O narrador descreve não o *desejo* de Janet, mas o *desejo* Janet, o *desejo* que era a Janet. O *desejo* que dá corpo e forma para a personagem. Um *desejo* que ao mesmo tempo é tigre e é espuma, que muda de forma, que se perdia em sua ineficácia.

Ao final do conto, em seu último parágrafo, a diagramação que separava Janet e Robert não existe mais. Robert se mata, estão juntos na morte. Estão os dois, coexistindo agora, mais uma vez, num mesmo espaço. O *desejo* Janet vai em busca de Robert, o encontra na prisão:

[Do narrador em relação à Janet] Foi sendo em ondas ou cristais que uma braçada mais veemente, um desesperado impulso de calcanhar a lançou a um espaço frio e fechado, como se o mar a tivesse vomitado em uma gruta de penumbra e fumaça de Ciganos²⁶⁷.

É neste momento que Janet vivencia algo fora do fantasma. Existia uma busca, um retorno a Robert, que podemos colocar como aquilo que o *desejo* tinha como suporte (**a**), mas ao defrontar-se com o a realidade este fantasma evapora e o que fica ela já conhece. Assim, Janet é lançada ao espaço, um espaço frio e fechado. Reencontra Robert e se perde novamente no incessante deslizar do anel de Moebius. Janet se perde mais uma vez, seu *desejo* volta ao labirinto, ao não se acomodar:

[Do narrador em relação à Janet] No agora sem tempo, não Robert, mas sim cubidade ou febre porque também ele lentamente os agoras deixariam passar a ser em febres ou em ondas, iriam lhe dando Robert pouco a pouco (...) o desejo Janet lutando contra cada estado para sumir-se nos outros onde todavia Robert não, ser uma vez mais em febre sem Robert, paralizar-se no estado cubo sem Robert, entrar brandamente no líquido onde as primeras braçadas eram Janet, inteira sentindo-se e sabendo-se Janet, mas ali alguma vez Robert, ali seguramente alguma vez o término do morno balanço em ondas

²⁶⁶ [Do narrador em relação à Janet] El clamor Janet, la voluntad Janet capaz de llegar hasta ahí se estrellaba en una diferencia esencial, el deseo Janet era un tigre de espuma translúcida que cambiaba de forma, tendía blancas garras de humo hacia la ventanilla enrejada, se ahilaba y se perdía retorciéndose en su ineficacia. CORTÁZAR, 2007: 424.

²⁶⁷ [Do narrador em relação à Janet] Fue siendo en olas o cristales que una brazada más vehemente, un desesperado golpe de talón la lanzó a un espacio frío y encerrado, como si el mar la vomitara en una gruta de penumbra y de humo de Gitanes. CORTÁZAR, 2007: 424.

cristais uma mão alcançaria a mão de Janet, seria ao fim a mão de Robert²⁶⁸.

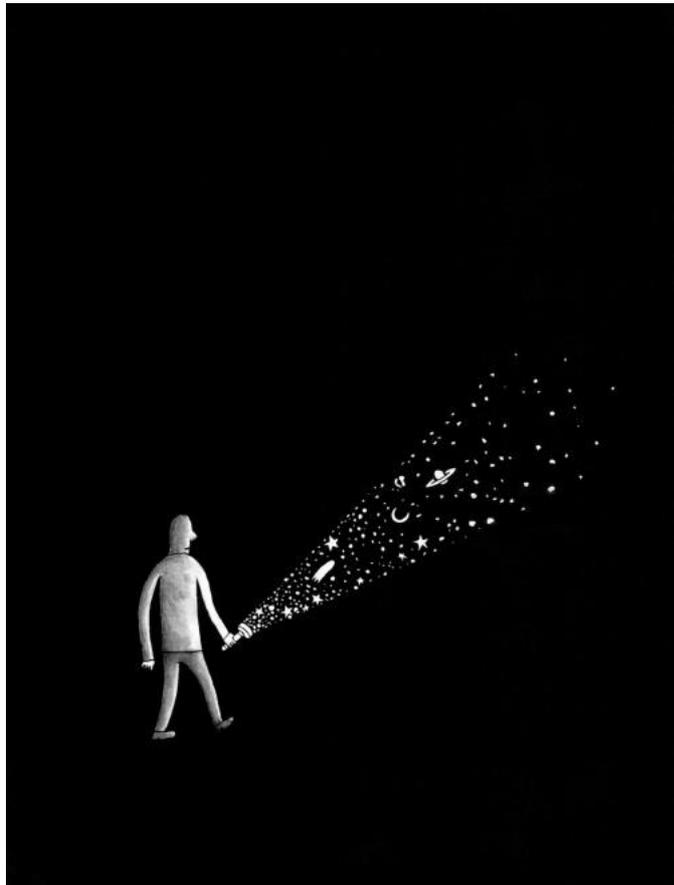
Janet foi lançada ao circuito do anel de Moebius, sem começo nem fim, num eterno retorno ao outro lado que a integra, num retorno incessante a Robert. Janet foge de Robert, busca reencontrá-lo, deseja que tudo aconteça novamente... Inútil seria descrever novamente o circuito paradoxal tão bem trabalhado em linguagem artística neste conto, finalizo com a frase que inicia o conto, inversão mais que esperada a partir do circuito sem fim que configura esta narrativa:

Por que não, acaso bastaria propor como ela haveria de fazer mais tarde com afinco, e se a visse, a sentiria com a mesma claridade que ela se via e se sentia pedaleando bosque adentro na manhã ainda fresca²⁶⁹.



²⁶⁸ [Do narrador em relação à Janet] En el ahora sin tiempo, no Robert, sino cubidad o fiebre porque también a él lentamente los ahora lo dejarían pasar a ser en fiebres o en olas, le irían dando Robert poco a poco (...) el deseo Janet luchando contra cada estado para sumirse en los otros donde todavía Robert no, ser una vez más en fiebre sin Robert, paralizarse en el estado cubo sin Robert, entrar blandamente en el líquido donde las primeras brazadas eran Janet, entera sintiéndose y sabiéndose Janet, pero allí alguna vez Robert, allí seguramente alguna vez el término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert. CORTÁZAR, 2007: 425.

²⁶⁹ Por qué no, acaso bastaría proponérselo como ella habría de hacerlo más tarde ahincadamente, y se la vería, se la sentiría con la misma claridad que ella se veía y se sentía pedaleando bosque adentro en la mañana aún fresca. CORTÁZAR, 2007: 415.



Desenhos Invisíveis - Lote 42.
2014.

Gervasio Troche.

Considerações Finais

A análise isso faz alguma coisa (...) a poesia isso faz alguma coisa.

Jacques Lacan

Raramente encontramos parcialidade quando se trata das coisas últimas, isto é, dos maiores enigmas da ciência e da vida. Nesses casos, acredito que cada um de nós seja dominado por preferências internas profundamente arraigadas que imperceptivelmente dirigem e inspiram nossa especulação. Assim, havendo tão boas razões para a desconfiança, só nos resta adotar uma fria benevolência para com os resultados de nossos próprios esforços intelectuais. Mas vale dizer que essa autocrítica de modo algum obriga a uma tolerância especial para com opiniões divergentes. Temos o direito de impiedosamente rejeitar teorias cujos primeiros passos estejam em contradição com os fatos observados, mesmo sabendo que a correção daquelas que defendemos é provisória.

Sigmund Freud

A espera pela rachadura, pelo tropeço, não só mostra a existência dos mesmos, como também indica que há um manejo possível para construí-los. A linguagem de Cortázar denuncia um algo para além dela. A psicanálise tenteia com atenção este *gozo* para surpreender-se com algum “achado” que entregue um indício do que não se inscreve.

A formulação de Cortázar permite uma inconsistência coesiva, contudo mantém nós que não consentem que o texto se pulverize enquanto unidade. Cortázar envereda para o centro do ser humano, onde há um vazio impenetrável de onde proliferam representações. Ele dá nome para uma realidade que é demandada na economia do inconsciente. Seu texto é uma promessa. Segundo Lacan, saber do *amor* e saber do *desejo* é uma grande promessa.

O vazio é parte da obra, da verdade, do sujeito. A garantia de existir não está restrita ao cognoscível, está no oco e nos ecos da não possibilidade de significação.

A análise do *desejo* denuncia nos contos uma possibilidade de escrita que escapa a linearidade, a previsibilidade e que mantém em seus lapsos de irrupção do inesperado uma promessa de que deve haver um novo saber sobre o sujeito e sobre a realidade que estão do lado de fora dos discursos vigentes. A análise do *desejo* abre espaço para o *feminino* enquanto escrita.

Entender o *feminino* nos contos apresentados reforça a potencialidade do discurso criativo no registro e na compreensão de qualquer realidade. Entender os silêncios, as vacilações, os paradoxos e as suposições em Pablo e Cora colocam a escrita *feminina* como precipitadora de algo que não encontra aporte numa linearidade discursiva. O *feminino* neste conto instaura o não-saber como algo relevante ao humano, que incontestavelmente deseja. Denuncia o vazio e a incompletude, registros que reforçam um lugar para o humano sempre inerente e apagado do ideal científico e filosófico por séculos ao conferir ao *pathos* lugar de insolubilidade, portanto de marginalização.

Esta marginalização é registrada e aparece tematicamente em Dina e Lucho quando o enigmático do *feminino* apresenta-se na dimensão do horror. Dina e Lucho figuram, respectivamente, o lugar do *feminino* e do *masculino* em termos sociais. A impossibilidade do *desejo* de Dina colocar-se irrompe na violência, na desmedida. A surpresa de Lucho diante do escape à ordem e a razão escancaram a dificuldade do *masculino* em abrir espaço para um saber não universal e imprevisível. Mesmo carregado no exagero, o *desejo* em Dina e Lucho é representativo do *feminino* enquanto

insólito, fantasmático e como um enigma sem possibilidade de compreensão, sendo necessário que seja, portanto, dominado, enclausurado, encerrado.

No caso de “Anillo de Moebius” o que vale ressaltar sobre sua sequência metafórica é que, ao revés de “La señorita Cora” que o *feminino* estabelece-se como uma linguagem que concentra o não-dizer e o não-saber como discurso, Janet e Robert são inscritos, incessantemente inscritos, por uma linguagem que luta pela supressão de seus limites, pela perseguição ferrenha por aquilo que escapa. A consequência estética desta perseguição é uma narrativa de *efeito significante*, que permite reverberar das incessantes tentativas de inscrição do *desejo* traumatizado, uma produção de sensações produzidas metaforicamente.

Se, para fins esquemáticos, pudéssemos dar alguns nomes ao *feminino*, o trabalho que por ora se suspende arriscaria conferir-lhe o atributo produtor, ao denunciar outros níveis de saber, todos eles produzidos em torno de um vórtice criativo ao propor incessantemente que o descubram e o reinventem. O não-saber, a irrupção do insólito e a produção metafórica registram o *feminino*, que, esteticamente e politicamente faz uso da arte; produzindo um lugar de resistência e de *gozo*.

Por acreditar na existência do fazer poético como um ato político, quer ele seja consciente ou não, Julio Cortázar indicia um modo de operar; um modo de fazer crítica a seu texto, que igualmente reivindique uma *política do sensível*.

Medeia desmentiria tal afirmativa se a palavra *sensível* fizesse par com sinônimos como: compassivo, terno, sentimental. Utiliza-se *sensível* por ausência de melhor termo. Poderíamos substituí-lo por uma *política à flor do texto*, desde que sondada por uma linguagem que a permita estar no lugar do mistério. De um mistério que a faz girar, mais ainda...

A *política do sensível*, que Cortázar em algum momento chama de “a quase impossível resolução do erotismo no que antes chamei delicadeza por falta de melhor termo”²⁷⁰, movimenta uma escrita que se manobra como tal, faz eclodir um funcionamento do sujeito não rastreado fora das artes e que impele a humanidade a uma racionalidade doentia.

Seus textos carregados de intencionalidade impactam o leitor por, de fato, colocar sobre a cena um projeto delicado, que longe de ser passivo, figura um humano

²⁷⁰ CORTÁZAR, 2011: 244.

em sua experiência erótica; com toda força subversiva que esta experiência pode carregar.

Um *Eros político*, se assim pode-se melhor afirmar. Antônio Cândido, em sua contingência significativa, afirma: “literatura interessa como experiência humana²⁷¹”.

A literatura de Cortázar, experimentada por este trabalho, precipita uma forma de olhar o *feminino* que acrescenta a todas as lutas políticas, que já o “produzem”, o olhar de um narra[dor] dos sujeitos, sejam eles homens ou mulheres, que necessita ser contemplado.

Cortázar recusa a violência universalista instaurando novas percepções da realidade. Colocar em evidência a ausência de completude, a falência da promessa de amor, e a solidão da incomunicabilidade de nossos desejos, experimentada por qualquer sujeito, torna-se um ato de resistência política. Cortázar viveu a promessa comunista, somada às ditaduras latino-americanas e a explosão de duas grandes guerras; e expõe a força erótica do humano eclodindo no não sentido quando a razão pura nubla os olhos da humanidade.

O que se vasculha, portanto, não é somente como o *desejo* pode literariamente articular-se, tampouco, temos a verdade sobre sua escrita. O conteúdo latente de suas obras é uma reivindicação política para um sujeito durante séculos desmentido categórica e sistematicamente. Ernesto Bermejo afirmou sobre Julio Cortázar:

Por essa mesma via, se chega a seu compromisso político: revolução não só para que todos os homens possam compartilhar a mesma mesa, mas, também, para transformá-los em habitantes de um outro planeta que gira em outras órbitas. Por isso, condena a “besteira do realismo socialista”, que quer deixar-nos onde estamos, e considera revolucionária toda boa literatura, por que ajuda o ser humano a conquistar novos territórios²⁷².

As lutas políticas existem e merecem existir para garantir direitos materiais e condições de sobrevivência a qualquer sujeito. Contudo, o que até então estava imerso num discurso menor, como “besteira” ou veleidade, encontra eco político da arte cortazariana, desmontando os lugares canonizados. As imagens construídas há séculos mantêm no imaginário universal uma contemplação do *feminino* amparado na lógica masculina. Claudicante, falho, incompleto – numa semântica vergonhosa e menor.

²⁷¹ CANDIDO, 2002: 79.

²⁷² BERMEJO, 2002: 11-12.

O que claudica no discurso instaura uma hiância, uma falta. Onde há *falta*, há *desejo*. O *feminino* é representativo da *falta* em sua dupla acepção, seja ela no sentido de transgressão – toda a tradição advinda do Jardim do Éden não nos desmente – seja por depender de significantes mestres para [não] inscrever-se. A *falta* do *feminino* – completemos com a acepção que melhor nos couber – interessa-nos, sobretudo, como força criativa.

Referências Bibliográficas

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AZEVEDO, Ana Vicentini. **Mito e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Tradução Luis Carlos Cabral.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CALVINO, Ítalo. Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

CANDIDO, Antônio. Literatura e a formação do homem. In: **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34, 2002.

CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. [1963] Cali: Ediciones Alfa, 2008.

_____. Anillo de Moebius. In: _____. **Queremos tanto a Glenda**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007 [1980], p.415-425. v. 2: Cuentos Completos.

_____. Cuello de Gatito Negro. In: _____. **Octaedro**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007 [1974], p. 108-118. v. 2: Cuentos Completos.

_____. La señorita Cora. In: _____. **Todos los fuegos, el fuego**. . Buenos Aires: Alfaguara, 2007 [1966], p. 556-571. v. 1: Cuentos Completos

_____.Poe: o poeta, o narrador e o crítico. _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

_____.Do sentimento do fantástico. _____.**Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

_____.Do sentimento de não estar de todo. _____.**Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

_____. Do conto breve e seus arredores. _____ **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

_____. Que saiba abrir a porta para ir brincar. _____ **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa.

_____. **Clases de Literatura: Berkeley, 1980**. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

DELGADO, Josefina. **Julio Cortázar** – Compromiso y Fantasía. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

FARRA, Maria Lúcia D. A condição feminina na obra de Florbela Espanca. Revista Estudos Portugueses e Africanos. Número 5, 1985. pg. 111-122. Campinas: Unicamp.

FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 47-59.

FREUD, Sigmund. Sobre a morte de pessoas queridas. In: _____. **Interpretação dos sonhos**. In. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira.

_____. Resistência e Repressão. In Conferências Introdutórias sobre a psicanálise. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução Vera Ribeiro.

_____. A feminilidade. In. **Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise**. São Paulo: Cia das Letras, 2010. Tradução Paulo César de Souza.

_____. **Três ensaios sobre a sexualidade**. In. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução Vera Ribeiro.

_____. **Cinco Lições de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 2005. Tradução Durval Marcondes e J. Barbosa Correa.

_____. **Totem e Tabu**. In. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução Órizon Carneiro Muniz.

_____. **Mal estar na Civilização**. In. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu.

_____. **Sexualidade Feminina**. In. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro: Imago, 1996. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu.

FUENTES, Maria Josefina Sota. **As mulheres e seus nomes** – Lacan e o Feminino. 2009. 273p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia**: guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: _____ **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1957]. Tradução Vera Ribeiro.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu – tal como nos é revelada a experiência psicanalítica. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1966]. Tradução Vera Ribeiro.

_____. **O Seminário 6** – O desejo e sua interpretação: Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce (1958-1959). Lisboa: Assírio & Alvim, 1989. Tradução Eunice Martinho.

_____. **O Seminário 7** – A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Tradução Antônio Quinet.

_____. **O Seminário 8** – A transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. Tradução Dulce Duque Estrada.

_____. **O Seminário 11** – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. [1964]. Tradução M. D. Magno.

_____. **O Seminário 17** – O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

Tradução Ari Roitman.

_____. **O Seminário 20** – Mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Tradução M. D. Magno.

_____. **O Seminário 23** – O Sintoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Tradução Sérgio Laia.

_____. O seminário sobre ‘A carta roubada’. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1966]. Tradução Vera Ribeiro.

_____. Para além do ‘Princípio de realidade’. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 [1936]. Tradução Vera Ribeiro.

_____. Lituraterra. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 [1972]. Tradução Vera Ribeiro.

_____. Televisão. In: _____. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 [1972]. Tradução Vera Ribeiro.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher. Imaginário da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. Tradução Mário da Gama Kury.

Miller, Jacques-Alain. **O osso de uma análise**. Revista da Escola Brasileira de Psicanálise. Salvador: Biblioteca Agente, 1998.

_____. **Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan** – entre o desejo e o gozo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011. Tradução Vera Avellar Ribeiro.

MILNER, Jean-Claude. R, S, I. In: _____. **Los nombres indistintos**. Buenos Aires: Manantial, 1983. Tradução Irene Agoff.

MONTAÑÉZ. Amanda Pérez. **Vozes do exílio – e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázer e Marta Traba**. Londrina: Eduel, 2013.

PASSOS, Cleuza Rios. **Outro modo de mirar** – uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

POE, Edgar A. Filosofia da composição. In: **Ficção Completa, Poesia & Ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2007. Tradução Paulo Neves.

THIS, Bernard. As origens da cura pela palavra. In: **O livro de ouro da psicanálise/** Manuel da Costa Pinto, organizador. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VALENTIM, Jorge. **A quintessência musical da poesia: Rodomel Rododendro, um poema sinfônico de Albano Martins**. Porto: Campo das Letras, 2007.

ZIZEK, Slavoj. From *Che vuoi?* to fantasy: Lacan with *Eyes Wide Shut*. In: _____. **How to read Lacan**. New York: Norton, 2006.