



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Verônica Guimarães Teixeira Dantas

**O Processo da Escrita e seus enlaces no Feminino: de
Marguerite Duras a Hilda Hilst**

**Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Psicologia Clínica da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção
do título de Especialista em Psicologia Clínica. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo assinada**

Professor Orientador: Vera Pollo

Rio de Janeiro



31 de janeiro de 2017

Aos meus filhos, Leonardo Gunar e Ana Luísa pela escrita renovada no meu viver.

Agradecimentos

Aos amigos, sal da vida.

Aos autores, pela escrita viva.

À psicanálise, pelos sucessivos reencontros.

À Maria Helena Lara Vasconcellos pela aposta

Aos mestres da Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC- Rio, pela generosidade na partilha.

SUMÁRIO

1	Introdução	7
2	A Escrita e o Feminino	10
3	Hilda Hilst: Vida, Obra e o Caderno Rosa	12
4	Marguerite Duras Autobiográfica.....	16
5	O Significante Solidão em Hilst e Duras.....	19
6	Homenagem de Lacan à Marguerite Duras.....	22
7	Do Sintoma ao Sinthoma: Uma questão de escrita.....	24
8	Conclusão	25
	Referências Bibliográficas	26

RESUMO

O presente trabalho é um diálogo poético entre o impossível de dizer que comparece no processo da escrita, e o que a psicanálise subscreve nos desvelamentos que circundam o feminino. É também o entrelaçamento de dois livros – um da escritora Hilda Hilst, seu polêmico “O Caderno Rosa de Lory Lamb” e outro de Marguerite Duras, intitulado “Escrever”, uma bela narrativa poética confessional – com o estudo da relação ao mesmo tempo íntima e paradoxal entre Psicanálise e Escrita. Em ambas, os respectivos compromissos com a verdade e com a ficção se entrelaçam. Primeiramente na análise, através da fala, um entrelaçamento com uma verdade sempre ficcional, portanto sempre um semidizer; e na escrita em que a ficção sempre faz letra. No deslizamento por pressupostos teóricos que balizaram o estudo, de Freud a Lacan, o constante encontro com a arte, que precede à psicanálise, e a conclusão de que é ela, a arte, que contribui para a emergência da psicanálise, revelando-a para além da prática e da teoria, porém não sem elas, como o que Lacan denominou de *sinthomme*, *sinthoma*.

Palavras Chave: Escrita, Feminino, Psicanálise, Arte, *Sinthomme*

“Nenhuma palavra
alcança o mundo, eu sei.
Ainda assim, escrevo”

Mia Couto

1 Introdução

Esta monografia condensa muito do meu interesse pela literatura, e pela especificidade do feminino. Percorrer a escrita enquanto processo e relacioná-la à psicanálise requer um olhar atento. Por outro lado não deixa de provocar um questionamento: Em que está autorizada a psicanálise a emitir parecer sobre o processo da escrita? E até que ponto se pode afirmar que a psicanálise é um experiência apenas da fala e não da escrita? É sabido que esta se funda numa regra fundamental que perdura ao longo dos anos: “Falar e falar tudo o se passar pela cabeça”, mas é fato que a escrita é a inscrição de um corpo que se inaugura na linguagem, e que o próprio Freud recorreu incessantemente a inúmeros textos literários, considerados como obras de arte.

Hilda Hilst e Marguerite Duras comparecem nesse estudo, ilustrando com maestria o universo feminino que se revela no escritor criativo. Hilst com um livro lançado na maturidade, “O Caderno Rosa de Lory Lamb” revelando um lado erótico, um livro inscrito no Real, que causa polêmica, subverte a pulsão como algo que contorna narrado na voz da infância[^], representada por Lory Lamb, uma menina de oito anos. E Marguerite Duras, arrebatadora, com seu livro autobiográfico “Escrever” onde a autora fala, entre outras coisas, da solidão, dos medos da infância, da morte, revelando-se por inteiro. Ambas revelam a mulher da falta, do retorno ao mesmo ponto em círculos diversos que nunca se fecham, portam a dimensão que diz mensões de algo no feminino de etéreo, evanescente e intenso. Não se lançaria a mulher à escrita para dar corpo à angústia de uma devastação primitiva indizível? Longe da pretensão de uma análise selvagem, os dois livros eleitos, surgem como a representação possível do que é irrepresentável, sustentando a máxima lacaniana do inconsciente estruturado como língua

Freud (1924/1926), ao falar da sexualidade infantil já apontava certas vicissitudes para o desfecho da trama edípica nas meninas. A mulher porta um traço de devastação, nasce com a falta fálica e ao se deparar com a mesma falta na mãe, recorre ao amor, como uma suplência capaz de sustentá-la no mundo. A posição feminina aqui se refere a não ter falo nem seus atributos. A mediação da subjetividade feminina realiza outro percurso a fim de se haver com sua fragilidade. Daí ao longo da história, a figura feminina se perfilar nas figuras míticas como: Brumas de Avalon, bruxa, feiticeira, pomba gira e afins. O feminino defronta-se desde muito cedo com o real. Lacan (1974/1975) vai dizer que a mulher não existe, mas ex-siste, portanto pode sonhar em ter um falo, e é a linguagem que a capacita para o sonho. Parafraseando Lacan, a dimensão feminina diz-mansão, porque o que se escreve diz.

Lacan no Seminário RSI (1974/75) fala sobre a função do eu, apontando que o que Freud designa como eu é o que na representação faz buraco, alude aí à primeira e a segunda tópica, concluindo que “é no saco do corpo que se encontra figurado o eu” (LACAN, 1974-75, p.12).

Esse percurso introdutório é para associar essa colocação de Lacan, com o que Freud (1924/1996) diz sobre o Complexo de Édipo e a sexualidade feminina. Segundo o fundador da psicanálise, também na menina seria possível perceber uma organização fálica e uma castração, embora aí as coisas aconteçam de um modo diferente, o clitóris sustenta por pouco tempo a esperança de se transformar no órgão genital masculino, puro engodo. Nesse saco do corpo sem o pênis, o consolo da menina residiria na esperança de um dia atingir a completude fálica. Portanto, o feminino, poderia ser entendido também como essa dimensão subjetiva que sabe que o saco do corpo é um saco roto por portar um eu que não apenas faz furo, mas traz em si a dimensão do próprio furo.

A escrita como um processo que contorna o leitor, que é para quem se dirige a demanda de amor. Mas como acontece a escrita, qual a força que a impulsiona? Essa força é a pulsão, conceito que está no centro da teoria psicanalítica. Para Lacan esta é entendida como uma atividade de restauração do objeto perdido, perdido por conta do significante Nome-do-Pai, esse que barra o gozo, barra a relação incestuosa, e a coisa barrada dá origem ao objeto a. A pulsão contorna o objeto, numa tentativa de restaurar essa perda original. O conceito de pulsão permite esse entrecruzamento. Freud (1915) vai sustentar um elo muito

estreito e particular entre o corpo e a mente, definindo quatro destinos possíveis para a pulsão: - Reversão ao seu oposto; - Retorno ao próprio eu; - Recalque; e - Sublimação.

Lacan define a sublimação como a forma na qual se "escoa" o desejo e a relaciona com a pulsão descrita como o jogo significante. No seminário 6 – O desejo e sua Interpretação, Lacan finaliza definindo o termo sublimação (1958-1959/inédito, p. 516)

[...] que noção é esta se não podemos defini-la como a forma mesma na qual se escoia o desejo! Já que o que se lhes indica é justamente que ela pode esvaziar-se da pulsão sexual enquanto tal, ou mais exatamente que a noção mesma de pulsão, longe de confundir-se com a substância da relação sexual, é esta forma mesma que ela é: jogo de significante, fundamentalmente ela pode se reduzir a este puro jogo do significante. E é assim mesmo que podemos definir a sublimação.

Um aspecto importante no que se refere às pulsões está em ver e ser visto, (escopofilia e exibicionismo) que será desenvolvido num capítulo subsequente, considerando a posição de Lacan em Homenagem prestada a Duras pelo “Arrebatamento de Von Lol Stein”.

2 A Escrita e o Feminino

Para falar desse encontro entre escrita e o feminino, as considerações de Lacan dão um contorno quase poético, e não deixam de representar um reflexo da releitura do pensamento de Freud. Os sujeitos que estão na posição feminina se encontram mais expostos à invasão de Real e a todo o gozo que daí advém, nesse sentido a escrita pode sim ser entendida como um traço, uma inscrição cuja função seria contornar, dar uma continência ao excesso de gozo que tal invasão acarreta. Importante lembrar que feminino não se restringe a uma questão de gênero, mas de uma posição do sujeito no discurso, segundo Lacan (1972-1973/2008) a diferença de posição ou de identificação sexuada só se institui no falante pela maneira como se inserem como sujeitos na função fálica, ou do lado masculino, ou do feminino.

A escrita em si é feminina, ela articula letra, amor e saber. Lacan (1953-1954/1986) vai dizer que, paradoxalmente, o que caracteriza o ser enquanto sujeito é a falta-a-ser, e que, portanto, amar é amar um ser para além do que ele parece ser – amar então é uma ficção compreendida apenas na relação simbólica mediada pela palavra.

Quanto ao saber, Lacan (1972 – 1973/2008) começa afirmando que as mulheres são amigas do Real por terem que lidar com a castração na origem, desde de muito cedo, isso acaba por colocar a mulher diante de um saber difícil de ser administrado, pois à elas é revelado a falta-a-ser, que o outro não existe, que é fugidio o brilho fálico, puro semblante, mas é a esse semblante que a mulher dirige sua constante demanda de amor. Ainda nessa relação entre mulher, escrita e saber, Lacan (1972-1973/2008) pontua que toda produção de significantes se encontra com uma suposição de saber, é quando ele questiona a possibilidade de fazer a pergunta do que a mulher sabe, ele ratifica que diante de toda inscrição signicante há sempre um suposto saber.

Ainda na trilha da escrita e do feminino é possível traçar uma dualidade entre voz e escrita, essa última se inscreve na ordem do registro, do traço, da mancha, do que de algum modo perdura, atravessa o lapso do tempo, contorna o Real. Escrevo para compor um corpo que suporte o registro da falta, do

irremediavelmente perdido. O que faz marca, o que ao mesmo tempo em que convoca o leitor, suporta sua ausência. Pois o traço traz um sentido que transita na solidão. Já a voz, sopro etéreo e evanescente, no espaço de uma frequência que demanda uma presença, pode ou não inaugurar nesse espaço inapreensível entre o que se fala e o que se escuta, uma escrita.

Na prática da psicanálise, se o que o analisando diz pode ser lido pela escuta outra do analista, aí também se configura uma escrita, faz-se a leitura do que manca, do que escapa.

O que mais responde ao feminino na escrita? A lista desliza. De acordo com Silviana Brandão (1989) a mulher é sintoma e fantasma do masculino na construção imaginária, e “o maior fascínio da ficção reside justamente em fazer coincidir, ilusoriamente, a realidade com uma miragem” (BRANDÃO, 1989, p. 13). Cabe aqui lembrar a relação de Eco e Narciso, onde Eco ao se oferecer como semblante da voz entrecortada do outro se perde de seu próprio desejo.

Há no feminino uma característica que põe a mulher como que siderada pelo eco da voz materna, conclusão tardia tanto em Freud, quanto em Lacan. Só em sua última conferência sobre a sexualidade feminina que Freud (1931) admite existir na mulher duas camadas edípicas, uma com o pai e outra com a mãe. Ao longo de seu ensino Lacan (1973) retoma essa questão, mas é também no final que declara que a filha espera um investimento maior advindo da mãe.

A mulher ocupa o lugar da falta, suporta uma proximidade maior com o Real e em relação a escrita ela tanto se coloca como a que conquista um espaço ao se escrever e inscrever o impossível de se dizer, como no poema: (LUFT, L.1984, p.16)

Não me queiram prender como a um inseto
No alfinete da interpretação:
Se não me podem amar, me esqueçam.
Sou uma mulher sozinha no palco,
E já me pesa demais todo esse ofício

E também pode se entregar a uma escrita já determinada pelos significantes do Outro, se colocando como um personagem criado pela ficção masculina em torno de um ideal, de um personagem feminino que não coincide com a mulher, mas que ela que em muito excede a esse ideal, é capturada por ele por conta da falta representada por uma demanda amor crescente.

3 Hilda Hilst: Vida, Obra e o Caderno Rosa

Hilda nasce em Jaú, São Paulo no dia 21 de abril de 1930. Ocupou um lugar importante no cenário literário brasileiro. Hilda Hilst é reconhecida, quase pela unanimidade da crítica brasileira, como uma das nossas principais autoras, sendo considerada uma das mais importantes vozes da Língua Portuguesa do século XX. Segundo o crítico Anatol Rosenfeld, “Hilda pertence ao raro grupo de artistas que conseguiu qualidade excepcional em todos os gêneros literários que se propôs - poesia, teatro e ficção”.

Recebeu em vida inúmeros prêmios literários. Dona de um Temperamento transgressor, prezando a liberdade, dona de uma rara beleza. Hilda era culta, inteligente, porém desde sempre dona de uma liberdade à frente de seu tempo, na década de 50 seu comportamento causava polêmica.

Sua obra foi publicada pela editora Globo, traduzida para vários países. Estreou na dramaturgia em 1968, representou o Brasil em festivais de teatro no exterior. Produziu textos magníficos, retratou sem cessar o paradoxo da frágil e surpreendente condição humana. Segundo o crítico literário Leo Gilson Ribeiro, a ficção de Hilda Hilst “submerge o leitor num mundo intrépido de terror e tremor, de beleza indescritível e de uma fascinante introspecção filosófica sobre o Tempo, a Morte, o Amor, o Horror, a Busca”. Hilda transitava com maestria do coloquial mais chulo à poesia mais intensa, a complexidade de seu Universo contribuiu para torná-la uma poetisa e escritora que descrevia com profunda e comovente fidelidade a solidão e a perplexidade do homem diante do mundo.

O pai é uma figura central na sua vida, segundo suas palavras a ausência mais presença que lhe acompanhou por toda vida. À medida que se vai adentrando em sua história, através de entrevistas concedidas numa fase mais madura, o que se mostra é uma mulher atenta, reflexiva. Filha de Bedecilda e Apolônio Hilst, o pai era fazendeiro, escritor, ensaísta e poeta. Quando nasce, diz ter ouvido da decepção do pai por ela não ter sido um menino, o filho desejado. Dessas frases que portam um valor significativo capaz de erigir uma vida. E foi assim com Hilda,

ela afirmava categoricamente que ter se tornado escritora foi seu compromisso com o desejo do pai, para deixá-lo orgulhoso e provar que ela poderia ser mulher e escritora.

Aos dois anos os pais se separam, o pai tem um surto esquizofrênico e é internado numa clínica. Muda-se para Santos com a mãe, e só torna a vê-lo aos dezesseis anos. Durante esse período a imagem do pai foi alimentada pelo discurso da mãe e de amigos, era um homem, segundo Hilda, belíssimo, inteligente, um poeta sensível, em entrevista concedida à psicanalista Maria Aparecida Bueno, Hilda diz:

“Eu fiquei Apaixonada pelo meu pai por todos os relatos dos amigos que o conheceram, o relato de minha mãe principalmente, a paixão que ela teve por ele. Ele começou a ficar louco com trinta e poucos anos. Às vezes sonha-se um pai, mas eu tive tudo em volta, um pai que era assim tudo para eu amar mesmo, era beleza, era uma coisa secreta, era um homem que não ficava se mostrando. Eu achava muito bom isso, o secreto, porque eu não tenho nada de secreto”(BUENO,1996, p.25)

Hilda, através desses significantes que contornaram a ausência do pai, partindo da voz da mãe, dos amigos, vai fazendo algo parecido com uma escritura, uma inscrição, um corpo de palavras. Na última entrevista inédita encontrada recentemente e publicada na Folha de São Paulo (23/01/2017 – 1978), concedida a José Luís Mora Fuentes, amigo pessoal da escritora, o pai comparece todo o tempo, e eles consideram a possibilidade da busca de solidão, quando Hilda decide se mudar para o interior de São Paulo , não ter alguma relação com esse lugar de isolamento em relação ao próprio pai.

Mas algo intriga na trajetória de Hilda, apesar do talento indiscutível, ocupa o mesmo patamar de grandes escritores, ela carregava a tristeza de não ser lida. Além do reconhecimento, a coisa prática mesmo, as dívidas se acumulando, e o ressentimento também. Passou a achar que o público brasileiro gostava mesmo era de pornografia, então decide investir na sua fase erótica, sendo que desta fase o livro que se destaca é “O Caderno Rosa de Lory Lamby” (1990) , livro cuja crítica foi acirrada. Quando perguntada como surgiu a intrigante protagonista, responde prontamente, que no momento em que decide escrever sua fase erótica

se depara com uma foto sua sob a mesa, uma foto de quando era criança, nesse ponto nasce Lory Lamby, uma personagem intrigante que lhe rendeu inúmeras críticas e que até hoje provoca polêmicas. Pelo enredo em si, pela dificuldade em aceitar que uma escritora erudita, culta pudesse se enveredar pela sexualidade infantil, através da pedofilia, de uma trama confusa, e principalmente da personagem que narra as aventuras sexuais com detalhes mínimos, desenvoltura, e sem o menor resquício de violência ou desconforto.

O Caderno Rosa de Lory Lamby (1990) é a materialização da escrita do impossível, da transgressão no seu limite, não foi apenas um livro pornográfico, no sentido das explícitas cenas de sexo, mas da violência de expor o interdito. Marguerite Duras que diz, “não se pode escrever, ainda assim escrevo”. Não se podia, mas Hilda escreveu. Aqui a escrita feminina como um *Sinthomme*, se pairou alguma dúvida, elas somem ao ler o poema que Hilda escreve, como uma desculpa por ter se permitido a escrita de “O Caderno Rosa de Lory Lamby” (1990), o *th* faz todo sentido. Escrever, desse lugar aonde chegaram Duras, Hilst, Clarice é da ordem da evanescência, do acontecimento, do inconsciente avesso a rigidez de códigos morais. A reação da crítica além de se situar num lugar assombro, como se ao poeta não fosse permitido, essa crueza. No feminino, a proximidade com o Real facilita o salto, e Hilda pula, usando a palavra como uma matéria prima crua. No Caderno Rosa (1990) há uma escrita subversiva que pode fazer analogia com o inconsciente – que é o que escapa, o que causa fissura, a escrita erótica de Hilst incomoda e atrai. Do que se trata? Segundo Lacan, só se pergunta quando se sabe a resposta.

Há outro aspecto na escrita de Hilst, ela se permite sair daquilo que lhe é comumente atribuído, isso acontece até na trama com a pequena protagonista. Segundo Ruth Silviano Brandão (1989) existe na literatura uma tendência a colocar a mulher como um sujeito passivo diante de uma moral na qual ela apenas se submete. O Caderno Rosa de Lory Lamby (1990) tira totalmente a mulher do lugar de ser representada como uma ficção masculina, o feminino tem voz ativa, na fantasia da menina tudo não passa de um arranjo materno para resolver um conflito financeiro. Protagonizam mãe e filha o uso dos prazeres.

Poema que Hilda Hilst escreve após receber severas críticas com a publicação do livro “O Caderno Rosa de Lory Lamby”. Não como um pedido de desculpa, mas como uma revelação de quem através da arte se sente livre para ir mais além

Livre para fracassar...

O escritor e seus múltiplos vem vos dizer adeus.
Tentou na palavra o extremo-tudo
E esboçou-se santo, prostituto e corifeu. A infância
foi velada: obscura na teia da poesia e da loucura.
A juventude apenas uma lauda de lascívia, de frêmito
Tempo-Nada na página.
Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à compaixão, abismos e à sua própria sombra.
Poupem-no o desperdício de explicar o ato de brincar.
A dádiva de antes (a obra) excedeu-se no luxo.
O Caderno Rosa é apenas resíduo de um “Potlatch”.
E hoje, repetindo Bataille:
“Sinto-me livre para fracassar”.

Hilda Hilst (1991)

4 Marguerite Duras Autobiográfica

Marguerite Duras nasce na Indochina francesa em 1914, e passa durante sua infância por períodos de extrema pobreza. A sua relação com a escrita é desde sempre muito intensa, sendo esse significativo marcante em toda sua obra. Autobiográfica sempre, em seu livro: “Uma Barragem contra o Pacífico” (2003) relata a vivência de sua infância. A mãe viúva gasta todas as suas economias investindo em terras para plantação de arroz, porém perde tudo com a catástrofe das inundações, lançando a família em extrema pobreza. Duras abandona os estudos para se dedicar ao ofício de escrever, e é dele que advém segurança financeira e reconhecimento. Aos 70 anos publica “O Amante” (2007), considerado um de seus livros mais autobiográfico, revela também a atemporalidade do inconsciente. Duras fala nesse romance de um período de sua adolescência, lembranças de quando vivia num pensionato em Saigon, a história é a sua história, a vida com a mãe e os dois irmãos, o ódio que sentia pelo irmão, desde sempre o eleito do amor incondicional da mãe, no livro Duras declara:

“Meu irmão mais velho, queria matá-lo, ter razão contra ele uma vez, pelo menos uma única vez, e vê-lo morrer. Era para retirar da frente de minha mãe o objeto de seu amor, esse filho, puni-la por amá-lo tanto” (DURAS, 2007, p.59)

A protagonista narra ao longo da trama, a preferência da mãe pelo filho mais velho, considerado pela menina como assassino e tirano. Embora usasse drogas e roubasse a família toda para sustentar seu vício, a mãe nunca se queixara dele e, depois de sua morte, deixou-lhe a maior parte da herança. Ao morrer, o rapaz foi enterrado junto à mãe, a pedido dela. A protagonista descreve a imagem da mãe e do irmão mortos. E definitivamente juntos, plenos: “Estão os dois juntos no túmulo. Só os dois. É justo. A imagem é de um esplendor intolerável” (DURAS, 2007, p.59).

Pertinente também falar de Duras, falando de Clarice Lispector, sim a algo de familiar entre as duas escritoras e escrituras, é essa dimensão do humano que atravessa barreiras inúmeras para se unir na singularidade da letra e na posição feminina. Diz Clarice num de seus romances: “Antes de mais nada, pinto pintura.

E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão apalavra” (LISPECTOR,1964, p.12).

É isso o que faz Duras em “Escrever”, Clarice ousa se aproximar dessa verdade. Marguerite Duras quer pegar com a mão as palavras, e moldar com o corpo que se inscreve na escrita uma forma possível de dizer o impossível, e diz com dura escritura.

“Escrever” é um livro de narrativa poética, confessional, uma exposição acerca de suas vivências e impressões da escrita como um ato. E ela atua escrevendo. Mentir, é um verbo que em vida e nem nos seus livros conjugou, a não ser com os homens, assim como Hilst, mentir para os homens é sacramentado e isento de pecado, eis a mascarada feminina.

O que motiva o livro é a história de um aviador que morreu aos 20 anos, abatido pelos alemães, justo no dia da paz. Essa morte marca Duras. Mais uma vez Clarice a alcança, quando diz: “ a morte de qualquer um é a morte inteira. Qualquer um é todo mundo”. Com essa frase quantos lutos não é possível prantear através do jovem soldado morto? Até a morte de uma mosca.

Duras passeia com suas impressões e confissões poéticas, condena a falta de liberdade na escrita. Considera a revisão de um texto equivalente a uma postura de resistência, “o escritor assim, converte-se em policial de si mesmo” (DURAS, 1994, p.31), Segundo a ela a busca da boa forma, de uma estética produz livros sem prolongamentos, sem noites. Um livro precisa ter a coragem de exprimir o luto da vida. A visão que Duras tem do que seria o erro, não permite que ela o retire do livro, pois ao corrigi-lo, o livro perderia seu estatuto de verdade. Isso pode ser remetido ao que Lacan pontua sobre o inconsciente, pois o que é encarado como erro, se trata é disso que escapa, que faz fissura. Assim como o inconsciente, a referência que Duras faz ao erro, esse que segundo ela exige coragem para que o autor o permita ficar, pode ser entendido como um equívoco na comunicação, a um dito que não se intencionava comunicar, mas a um querer dizer, querer dizer uma coisa e falar outra, ou seja, o inconsciente como não é sabido é subversivo. A insistência de Duras para que se mantenha o erro, já aponta também para o efeito de gozo que as palavras produzem, para além até da intencionalidade da comunicação. Existe uma passagem retirada de um livro seu, intitulado “Mundo Exterior” que representa bem o que acontece com “Escrever”, onde a autora se depara o tempo todo com o desconhecido.

“A parte desconhecida da minha vida é a minha escrita. Morrerei sem conhecer essa parte desconhecida. Como foi escrito isto, porque, como o escrevi, não sei, não sei como isto começou. Não se pode explicar. Onde vêm certos livros? A página está vazia e, de repente, já há trezentas páginas. Onde vem isto? É preciso deixar andar, quando se escreve, não devemos controlar-nos, é preciso deixar andar, porque não sabemos tudo de nós próprios. Não sabemos o que somos capazes de escrever” (DURAS, 1995, p.17)

É essa dimensão mesmo de desconhecimento que é arrebatadora na escrita de Duras, ela comunica ao leitor, nessa relação que se estabelece com o texto literário, algo que ele pensa que não sabe, mas que ao mesmo tempo provoca um estranhamento, uma sensação qualquer de *Dejá vu*. Isso diz muito da capacidade feminina de sustentar o gozo outro, aquele que escapa a norma fálica.

Na última parte do livro “Escrever”, Duras alude a um pintor, o nome do capítulo é: “A exposição de pintura”, mas é a autora que se transforma em pincel, ela descreve um quadro com as cores da vida daquele homem, com o poder de síntese, o homem entregue à sua própria história, deixado sozinho, entregue a sua infelicidade. Sua escrita é provocadora, provoca dor e é adorável. Aqui cito uma colocação pertinente da psicanalista Ana Cecília Carvalho que reflete um pouco sobre o efeito dessa escrita de autores como Hilst, Duras, Clarice, enfim, esses que ousam falar dessa posição feminina:

“Se o leitor consegue tolerar a “zona enigma” do texto, ponto que tem equilíbrio frágil, de incerteza, fora de qualquer controle, poderá realizar o inesperado encontro com uma das zonas de sombra que ele mesmo abriga em sua interioridade. É nesse momento que o leitor é também autor”(CARVALHO, 1997, p. 82)

É nesse sentido quem um livro pode afetar, quando tem o efeito de um discurso que alcança o outro para além das margens de suposta segurança.

Em 1932, fixou-se em Paris, onde estudou Direito, Matemática e Ciências Políticas. Após o armistício ingressou no Partido Comunista Francês, de que foi expulsa, em 1950, por dissidências ideológicas.. Autora de peças de teatro e de vários filmes, entre os quais o célebre “Hiroshima, meu amor”. Faleceu em três de março de 1996 em Paris.

5 O Significante Solidão em Hilst e Duras

Em seu livro “Escrever” (1994), Duras relata a angústia que a solidão provoca, mas nos demonstra que é a partir dela que surge sua criação literária. “Existe isso no livro: a solidão nele é a solidão do mundo inteiro. Está em toda parte. Invadiu tudo. Sempre creio nesta invasão. Como todos. A solidão é aquilo sem o que nada fazemos” (DURAS, 1994, p.29). É em torno da solidão e do desamparo irremediáveis, inerentes ao ser humano, que a arte faz seu contorno, usando por vezes inúmeras roupagens que a disfarce, mas não é o caso de Duras. Em todos os seus livros a questão da solidão marca presença, considerando o próprio ato da escrita um gesto solitário. Escrever é um exercício de solidão, (o verbo e o livro). Duras (1994) refere-se a solidão existente num livro como a solidão do mundo inteiro, insidiosa, contra a qual não se tem defesa por ser da ordem de invasão. Sem ela nada se faz, nada se vê. A solidão como condição mesma do pensamento. São inúmeros as aparições do significante solidão, estar sozinha com o livro ainda não escrito, a solidão quando um livro chega ao fim. Algumas dessas colocações portam um quê de tragicidade, como essa:

“Existe o suicídio na solidão de um escritor. É possível sentir-se sozinho no interior da sua própria solidão. Sempre inconcebível. Sempre perigosa. Sim. Um preço a pagar por ter ousado sair e gritar” (DURAS, 1994, p. 29)

As pontuações da escrita de Duras são todas dotadas de um profundo saber que precede à própria psicanálise, mas no tocante a solidão, isso fica muito marcante, talvez por essa solidão esbarrar no desamparo primordial, na devastação materna inerente ao feminino. Duras (1994) diz ter vivido na solidão por muito tempo, e assume que são riscos inevitáveis ao próprio ofício da escrita. Acredita que uma pessoa entregue a si mesma, já se encontra contaminada por uma certa loucura “porque não há nada que barre seu caminho quando ocorre um delírio pessoal”(DURAS, 1994, p.35)

Hilda Hilst também se vê acometida por essa urgência de solidão, para a qual deu contornos geográficos. Em entrevista à psicanalista Maria Aparecida Bueno diz que escrever foi a maneira de enfrentar o medo da loucura, e esse medo

é encarado quando se isola no interior de São Paulo. Hilda admite que houve na sua mudança uma necessidade que respondia pela decisão de uma vida, ficar reclusa era uma condição para escrita. Tinha uma vida interessante, era jovem, muito bonita, muitos namorados, uma casa muito alegre. O divisor de águas foi justamente um livro de Nikos Kazantzakis, que se chamava: “Lettres a el Greco”, presente de um amigo em 1962, época de plena efervescência em sua vida agitada, rodeada de amigos, namorados, festas. É a leitura desse livro um dos principais motivadores para sua mudança para o interior.

Abro um parêntese nesse ponto, para aludir ao livro de Débora Moraes: “A relação entre leitor e texto literário: Uma Abordagem Psicanalítica” (2012), nele a autora considera a criação literária da leitura, apontado que acontece aí uma experiência singular, pois o leitor se coloca como alvo a ser contaminado, preenchido em seu vazio pelas mesmas substâncias afetivas do autor. Hilda ao pontuar sempre a importância da leitura de Kazantzakis, ilustra exatamente essa criação literária que tem potência para se expandir num mais além constante. Sobre o livro “Lettres a el Greco” Hilda diz:

“O personagem tinha toda uma problemática de continuar a sua vida libertina, assim como eu. Eu adorava todas as emoções do corpo, amantes, aquela diversão dia e noite. Minha casa sempre cheia de gente, e ao mesmo tempo eu queria muito escrever. O personagem teria um encontro à noite com uma prostituta muito bonita em Paris, ao mesmo tempo que queria escrever sua obra no monte Athos. Quando vai fazer a barba, nota que está cheio de pústulas. Achou estranhíssimo e entendeu que era um recado do inconsciente para ir, afinal, monte Athos. Assim que acabei de ler este livro fiquei em estado febril, pensei: vou mudar tudo, vou vender essa casa e começar a fazer o que eu tenho que fazer” (BUENO, 1996, p.28)

O livro tem sobre Hilst um efeito assombroso, que vai repercutir por toda sua vida. Diz que a leitura do livro a despertou para a necessidade de se isolar a fim de escrever. E assim o fez, vai para Jaú, constrói uma casa na fazenda, planta um verde exuberante e lá se instala com sua produtiva solidão. Mas uma solidão que não significava casa vazia, A Casa do Sol, como ficou conhecida, era lugar de reunir amigos, na sua maioria artistas, escritores, filósofos, muitos cachorros. Praticamente toda sua obra foi produzida lá. Hilda sabia que “uma casa só, isso

não existe desse jeito. É preciso que o tempo passe ao redor dela, pessoas, histórias”(DURAS,1994, p.39)

6 Homenagem de Lacan à Marguerite Duras

Diante do processo da escrita no feminino Hilst e Duras são duas escritoras que causam enigmas e questionamentos com suas obras literárias, muito se pode dizer do feminino. Neste viés da psicanálise do processo de escrita, lançar mão de alguns pressupostos teóricos, mas tem que se considerar uma premissa básica: O talento do escritor é inalisável, premissa desde muito cedo afirmada e reafirmada por Freud. Maria Clara Queiroz Correia (2003), em um artigo intitulado: “Resistirmos, a que Será que se Destina?” conclui que se há um retorno que marca a psicanálise é justamente o de fazer o elogio do artista como antecipador do psicanalista, ao citar Freud (1907), no texto “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen” e ela continua pontuando que:

“tal insistência passa agora por novos personagens: no lugar de Freud está Lacan, no de Jensen, Marguerite Duras. O que nos diz Lacan de Marguerite Duras em seu escrito “Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravisement de Lol V. Stein?” (CORREIA, 2003)

Reconhecer o autor como alguém que partilha ou antecipa o que a psicanálise descobre é um cuidado constante. Freud (1907), solucionou o enigma que colocara a si próprio, concluindo que — o escritor e o analista — muito provavelmente bebem na mesma fonte, trabalham o mesmo objeto, cada qual com um método diferente.

O analista observa o inconsciente de seus pacientes, ao passo que o escritor observa seu próprio inconsciente e molda suas descobertas numa manifestação expressiva. Segundo Peter Gay (1989), pode se afirmar que, o romancista e o poeta são psicanalistas amadores, na melhor das hipóteses tão penetrantes quanto qualquer profissional. Foi o que Lacan, com sabedoria e humildade reconheceu na homenagem que rende a Margherite Duras.

No seu livro “A História da Psicanálise na França”, Roudinesco relata como Lacan tomou conhecimento da obra de Marguerite Duras. Foi através de uma colocação de uma pessoa chamada Michele Montrelay feita durante um de seus seminários, em 1965, e que abordava a questão feminina. Michele faz uma

alusão na sua fala a obra de Duras, que é bem reveladora desse saber inconsciente, que invade artista e obra.

“Entretanto, diversamente dos surrealistas, Marguerite Duras não vai beber em nenhuma fonte freudiana ou psiquiátrica. Desconhece radicalmente os discursos ‘clínicos’ sobre a loucura, e é por essa razão, talvez, que os psicanalistas dos anos sessenta ficam ‘extasiados’ com esse relato e com a estranha proximidade de um dizer que fala da loucura feita mulher sem a menor alusão a qualquer nosologia.”(ROUDINESCO, 1988, v.2, p.563, grifo nosso)

Através de sua homenagem a Marguerite Duras, Lacan dá a psicanálise um nova maneira de abordar a arte, e lança críticas contra uma certa psicanálise que deslizaria do pedantismo à grosseria de atribuir a técnica de um autor a alguma neurose, querendo demonstrar que a técnica em questão explicitaria os mecanismos do inconsciente. Segundo ele “...a única vantagem que um analista tem o direito de tomar por sua posição, já reconhecida como tal, é de se lembrar com Freud que, em sua matéria, o artista o precede sempre e que ele não tem então que fazer-se de psicólogo aí onde o artista lhe abre o caminho”(LACAN, 1965, p.192).

7 Do Sintoma ao Sinthoma: Uma questão de escrita

Do Sintoma ao Sinthoma, um salto para uma escrita outra. Se o sentido do Sintoma é o real, como aquilo que impede que as coisas andem bem, o Sinthoma é a amarração que permite a escrita de um caminho.

Lacan no seminário 20, dedicado a Joyce, fala da importância da escrita para a psicanálise, mesmo essa sendo uma práxis fundada na fala. Joyce e seu modo peculiar de usar a linguagem, de forma fragmentada, com quebra de palavras apresenta um modelo de inconsciente, que se enlaça com o sujeito pela via do Sinthoma.

Sinthoma como a escrita de um gozo, inanalísável. É no seminário dedicado à Joyce que Lacan chega ao nó borromeano, o que faria a amarração dos três registros: Real, Simbólico e Imaginário. Os três elos do nó são equivalentes, mas cada qual tem sua especificidade. Esse nó pode ser entendido como o mito do sujeito, mas ele é passível de falha. A obra de Joyce evidencia essa falha, porém, intrigantemente Joyce se sustenta, o que faz Lacan deduzir um quarto elo, e é este quarto elo que é designado como Sinthoma. O Sinthoma que funciona quando o traçado do borromeano falha.

Podemos até pensar que as falhas fazem advir o artista, há nele essa capacidade de usar as palavras, aplicá-las na escrita através de uma reflexão, e assim inventar alguma coisa que enfrente esse irreduzível do gozo, o que significa inventar uma quarta amarração, que seria o sinthomme, esse que possibilita novas formas de usar a letra a favor do sujeito.

8 Conclusão

A obra literária, efeito da escrita, da criatividade, da necessidade de lidar com o indizível da falta, faz com que o sujeito vá sem saber até onde ele já estava, e quem o lê reconhece em si também esse lugar.

O processo de escrita no feminino nada mais é que do que uma capacidade de lidar com a falta através da linguagem. Uma linguagem escrita, apesar do Real é ofertada como uma leitura de si.

A escrita habita a palavra, e a mulher o sabe desde sempre. A palavra diz, o feminino diz e escreve, é o que Marguerite Duras quer dizer quando escreve: “Quando se escreve se vai a uma selvageria anterior à vida”, e paradoxalmente, o feminino não é limitado em seu gozo pelo gozo fálico, é um gozo que se inscreve numa lógica mais além. Acompanhando a trajetória de Hilda e Duras concluímos que quem labuta com a escrita através da arte nem sempre precisa chegar a um final de análise para saber o que fazer com o sintoma, a solução é identificar-se ao sinthoma, e a escrita permite essa identificação, através de um salto criativo.

Em outras palavras, na arte a possibilidade de se fazer uma borda significante para o Real que escapa a qualquer significação, um saber fazer com isso que está fora do sentido, eis o sinthoma. Na arte literária esse sinthoma já vem marcado com forma e substância. A arte por si só define a singularidade do artista.

Referências Bibliográficas

- BRANCO, Lucia C; BRANDÃO, Ruth S. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro.1989
- BUENO, M. A. **Quatro mulheres e um destino**: Hilda Hilst, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Eliane Duarte. Rio de Janeiro: Uapê. 1996.
- CORRÊA, M. C. Q. **Artigos**. Disponível em; www.scielo.br/pdf/agora/v6n2/v6n2a03.pdf acesso em 29/01/2017.
- DURAS, M. **Escrever**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- _____. **O Amante**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- _____. **Uma Barragem Contra o Pacífico**. São Paulo: Difel, 2003.
- FREUD, S. **Delírios e Sonhos na Grávida de Jensen**. Edição standard das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago.(1907), v. IX, 1969.
- FREUD, S. (1915). **As pulsões e suas vicissitudes**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. (1915), v. XIV, 1996.
- GAY, P. **Freud, uma Vida para o Nosso Tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HILST, H. **O Caderno Rosa de Lory Lamby**. São Paulo:Globo, 1990/2005.
- LACAN, J. **Os Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **O Aturdido**. In: Outros Escritos. Rio de Janeiro: Zahar. 1973/2003.
- _____. **R.S.I. O Seminário**. Versão Anônima, 1974/1975.
- _____. **O Seminário, Livro 1**. Os Escritos Técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972-1973/2008.
- _____. **O Seminário, Livro 20: Mais Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972-1973/2008.
- _____. **Seminário 23, O Sintoma Inédito**, 1975-1976.
- LISPECTOR,C. **A Paixão Segundo GH**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.
- LUFT, L. **O Quarto Fechado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MORAES, D. **A Relação Entre o Texto Literário e o Autor**: Uma Abordagem Psicanalítica. São Paulo: Zagodoni,2012.
- MULLER, J-A. **Partenaire-sintoma**. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- STIGLITZ, G. **Bom dia, escola una**. In: Opção Lacaniana, n.58, outubro de 2010.