



## QUAL A FUNÇÃO DA ESCRITA?

**Luciana Silviano Brandão  
Lopes\***

\* lucianasbl@gmail.com  
Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG,  
doutoranda em Literatura Comparada, linha de  
pesquisa Literatura e Psicanálise na UFMG.

**RESUMO:** O trabalho pretende discutir a função da escrita na vida pessoal daquele que escreve e, também, pensar a escrita em uma vertente daquilo que poderíamos chamar de “tratamento”. Essa questão é levantada a partir de depoimentos sobre o escrever de Jorge Semprun e desenvolvida, principalmente, a partir da noção de *transposição* de Mallarmé, segundo Alain Badiou.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita; tratamento; transposição; falta.

**ABSTRACT:** The paper intends to discuss the function of writing in the lives of people who write as well as to think this process in a way we call “treatment”. The latter is raised having in mind what some authors, such as Jorge Semprun say about the experience of writing and also by the concept of “transposition” (Mallarmé).

**KEYWORDS:** Writing; treatment; transposition; fault.

Por que escrever? E para quê? Será que há uma resposta para essa pergunta? Ou serão várias? Algumas frases, ou pequenos textos me vêm à cabeça. Cito Marguerite Duras:

Escrever

Não posso.

Ninguém pode.

É preciso dizer: não se pode.

E se escreve.<sup>1</sup>

1. DURAS. *Escrever*, p. 47.

Se eu não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável.<sup>2</sup>

2. DURAS. *Escrever*, p. 21.

Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois - antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer. Mas também a mais comum.<sup>3</sup>

3. DURAS. *Escrever*, p. 48.

Georges Bataille: “Escrevo para apagar o meu nome”<sup>4</sup>.

4. BATAILLE. Prefácio da *História do Olho*, escrito por Eliane Robert Moraes, p. 7.

Orhan Pamuk: “Escrevo não para contar uma história, mas para *compor* uma história. Escrevo porque desejo escapar do presságio de que existe um lugar para onde preciso ir mas ao qual — como num sonho — nunca chego. Escrevo porque jamais consegui ser feliz. Escrevo para ser feliz<sup>5</sup>. [...]”

5. PAMUK. *A mala do meu pai*. 2007. p. 35.

James Joyce: “Quero que os universitários se ocupem de mim por trezentos anos”.<sup>6</sup>

Como demonstrado acima, são diversas as razões para se escrever e cada escolha é um jeito singular de cada autor. Parece que, em todas as citações, há uma tentativa de dar conta do inominável, daquilo que está na ordem do impossível.

Importante esclarecer que a escrita à qual me refiro não é aquela que estaria na ordem do documental ou factual, mas, sim, na ordem do indizível, do traumático: impossível de descrever realisticamente, esgotando-se a descrição. Penso que a escrita tem uma função, pois uns escrevem para não enlouquecer; outros para não se alcoolizarem de forma incurável, ou para cederem ao seu desejo de escrever e existem, ainda, aqueles que escrevem para apagar o seu nome.

Para alguns sujeitos, portanto, a escrita é essencial: transcende o simples ato de escrever um texto, colocar palavras no papel. É pertinente, nesse ponto, citar uma frase do escritor francês George Perec, que resume o que proponho desenvolver: “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que, muito antes, a desencadeou”<sup>7</sup>.

E na escrita autobiográfica? Por que um escritor decide escrever sobre sua vida pessoal? Qual a razão dessa escolha? Por que a autobiografia e não a ficção? O gênero autobiografia já foi considerado literatura de menor valor, em comparação

6. LACAN. *O seminário, livro 23*. 2005, p. 17.

7. PEREC. *W ou a memória da infância*. 1995. p. 54.

com a “verdadeira literatura”. Exemplo disso está no comentário feito por Jovita Gerheim Noronha, na apresentação de *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune, sobre o fato de que, nos anos 1970, Serge Doubrovski, ao invés de definir seu livro *Fils* como autobiografia, preferiu o termo “autoficção”<sup>8</sup>.

Segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, autobiografia é a “narração sobre a vida do indivíduo, escrita por ele próprio, sob forma documental ou ficcional”. Philippe Lejeune define a autobiografia de forma similar, como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”<sup>9</sup>.

No entanto, segundo Lejeune, para que essa definição tenha valor é necessário que algumas condições sejam cumpridas: a forma de linguagem deve ser em prosa, o assunto tratado deve girar em torno da vida individual ou história de uma personalidade, a identidade do autor deve corresponder à do narrador, e a narrativa deve ter perspectiva retrospectiva.

Uma autobiografia, para Lejeune, é aquela obra que preenche as condições acima. Distingue-se, por exemplo, das memórias, porque descreve apenas a história de uma personalidade, não apresentando fatos históricos na narrativa; distingue-se das biografias, uma vez que o autor não

é a personagem principal do livro. Diferencia-se, também, do diário, porque nesse não há uma perspectiva narrativa retrospectiva.

Segundo esse teórico, é aceitável que algumas condições possam não ser preenchidas totalmente. No entanto, há outras que são condição *sine qua non* para a definição do gênero e, talvez, a mais importante seja a necessidade da “relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”<sup>10</sup>.

Alguns problemas podem advir dessa condição da “identidade” e Lejeune propõe, como essencial, que haja, na autobiografia, o que ele chama de *pacto autobiográfico*: “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro”<sup>11</sup>. Aquele que enuncia o discurso deve permitir que sua identificação seja feita por aquele que o lê, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam.

Em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, de 2001, o teórico revisa o que havia afirmado nos anos anteriores<sup>12</sup> e propõe, diante da constatação das dificuldades de definição nesse campo, que o objetivo deva ser a compreensão da “variabilidade histórica que se abre, ao mesmo tempo, para o passado e para o futuro [...]”<sup>13</sup>. No entanto, a noção de pacto autobiográfico continua importante, apesar de ele usar também, nesse texto, a expressão *pacto de verdade*. Segundo o autor, o

8. NORONHA. *Apresentação*. 2008, p. 7.

9. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 14.

10. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 15.

11. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 26.

12. No *Pacto autobiográfico* e no *Pacto autobiográfico (bis)*.

13. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 80.

14. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 82.

15. LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*. 2008. p. 83.

autobiográfico “supõe uma intenção de comunicação, imediata ou diferida”<sup>14</sup>. Mas, e no caso de alguém escrever para si mesmo? Um diário não seria regido por um pacto? Sua resposta é afirmativa, pois “todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde”<sup>15</sup>.

Portanto, de acordo com o ensaísta, esse gênero tem que seguir alguns preceitos básicos, pois sem isto não há autobiografia. E a noção de verdade é essencial, o que deve ser escrito não tem a ver com a ficção, mas com o factual que pode, inclusive, ser comprovado. No entanto, sabe-se que existem outros estudiosos que discordam dessa teoria. Como exemplo, pode-se pensar em Walter Benjamin e a sua Tese V, que exemplifica de maneira magistral como deve ser o resgate da memória:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. “A verdade não nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller indica, na margem que o Historicismo faz da história, exatamente o ponto em que ela é batida em brecha pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado.<sup>16</sup>

16. BENJAMIN. Sobre o conceito da História, tese V. Citado por LÖWY. *Walter Benjamin*. 2005. p. 62.

Para Benjamin, diferentemente de Lejeune, a memória – afinal essa é a matéria prima da autobiografia – é acessível, sobretudo no presente, e ainda, de maneira fugaz. O importante é aquilo que lampeja, que passa de modo célere e furtivo, que aparece como um clarão no presente. Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio das *Obras Escolhidas* do filósofo alemão, afirma que:

[Benjamin compartilhava com Proust a] preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta.<sup>17</sup>

Então, o que é lembrado é sempre modificado, seja pelo presente ou pelo futuro. Um fato que é lembrado hoje, no presente, é sempre diferente do que será lembrado em um outro tempo, no futuro, pois a atualidade – que sempre modifica o sujeito que rememora – é sempre diferente a cada momento. No entanto, “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele próprio foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança, tal como ela lampeja num

17. GAGNEBIN. “Walter Benjamin ou a história aberta”, prefácio a W. Benjamin, *Obras escolhidas I*, p. 16.

18. BENJAMIN. Sobre o conceito da História, tese VI. Citado por LÖWY. *Walter Benjamin*. 2005. p. 65.

instante de perigo”<sup>18</sup>. Resta a indagação: é possível fazer esse resgate? Michael Löwy propõe que

No momento de perigo, quando a imagem dialética “lampeja”, o historiador – ou o revolucionário – deve dar prova de presença de espírito (*Geistesgegenwart*) para captar esse momento único, essa ocasião fugaz e precária de salvação (*Rettung*), antes que seja demasiadamente tarde (GS I, 3, p. 1242). Porque, como enfatiza a versão francesa de Benjamin, essa lembrança, que se apresenta num instante de perigo, pode ser precisamente o que “o salva” (GS I, 2, p. 1263).<sup>19</sup>

19. LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 66.

Dito isso, é importante perguntar: o que afinal, se escreve nas autobiografias? Elas servem para contar o quê? O que se pretende transmitir nesse tipo de narrativa? Paul Auster, em *A invenção da solidão*, no relato que faz após a morte de seu pai, revela algo importante:

[...] Nos últimos dias, de fato, comecei a sentir que a história que tento contar é de algum modo incompatível com a linguagem, que o grau de sua resistência à linguagem dá a medida exata do quanto me aproximei de dizer algo realmente importante, e que quando chegar o momento de eu dizer a única coisa verdadeiramente importante (suponho que ela exista), não serei capaz de dizê-la<sup>20</sup>.

20. AUSTER. *A invenção da solidão*. 1999. p. 41.

No relato citado, nota-se a dificuldade em se tratar o tema da morte, e Auster discute algo muito importante, ou seja, a desconfiança de que algo sempre permanecerá intacto, a salvo da linguagem, pois não há palavra possível para dizer tudo, há sempre um resto que não permite significantização. Ou, nas palavras de Leyla Perrone-Moisés,

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz<sup>21</sup>.

21. PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivantina*. 1990. p. 104.

E, Günter Grass, em seu livro de memórias *Nas peles da cebola*, relata sua dificuldade em resgatar a memória daquilo que ficou há muito para trás e, de certa forma, confirma a presença da ficção no relato autobiográfico:

A memória gosta de invocar lacunas. O que permanece fixo se reapresenta sem ser chamado, com nomes sempre diferentes, e ama o disfarce. Também a recordação muitas vezes fornece informações apenas vagas e arbitrariamente interpretáveis. Ela às vezes usa a peneira grossa, às vezes a fina. Sentimentos, migalhas de pensamentos acabam caindo pelas beiradas.<sup>22</sup>

22. GRASS. *Nas peles da cebola*. 2007. p. 146.

E de onde vem isso que se infiltra nas lacunas da memória? Sabe-se que o escritor é também um leitor: ao escrever

seus textos, todas as influências, não só aquelas de sua vida pessoal, mas de suas leituras anteriores, se fazem presentes. É como se o escritor fosse múltiplo e se duplicasse na sua escrita produzindo um texto de muitos autores, como revela Machado de Assis, sempre envolvido com as questões da memória: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas”.<sup>23</sup>

Portanto, pode-se dizer que o que se relata não é exatamente o que se passou *ipsis litteris*. A escrita carrega junto de si algo da ordem da invenção, dos ecos do passado modificado pelo presente e, também, das vozes assimiladas nas leituras individuais. O ato da escrita sempre aponta para o real, para a coisa literária, que tem uma face para o exterior, para o fora da linguagem. Dito isso, como escrever sobre este real que não tem palavras, que foge do sentido e que, paradoxalmente, é o que os escritores de testemunho almejam em seus relatos? Talvez Machado de Assis, em *Esaú e Jacob*, tenha uma pista sobre isto: “O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”<sup>24</sup>. Pode-se inferir, nesta passagem, que o real, o indizível, está para sempre fora de alcance, mas é possível

fazer uma bordadura, uma borda ao redor desse buraco do impossível de dizer.

### A ESCRITA OU A VIDA

O escritor espanhol Jorge Semprun Maura (1923/2011), pode-se dizer, viveu como testemunha dos grandes acontecimentos históricos do século XX. Lutou contra o fascismo, foi militante da resistência e teve a terrível experiência dos campos de concentração. Viveu a ilusão comunista e suas fraturas – ao serem revelados os campos de concentração comunistas, como Gulag. Nasceu em Madri, em uma família de classe média alta. Era neto de António Maura, presidente do governo no reinado de Alfonso XIII e filho do intelectual republicano José Maria Semprun e Gurrea, professor, advogado e governador civil da província. Em 1939, após ter vivido em Haia o período de tempo em que na Espanha acontecia a Guerra Civil, e depois que Franco subiu ao poder, exilou-se com sua família na França, onde estudou filosofia na Universidade Sorbonne. Com a ocupação nazista na Europa, Semprun aderiu à resistência e filiou-se ao PCE (Partido Comunista da Espanha), em 1942, sendo depois disso capturado e levado a Buchenwald<sup>25</sup>, onde permaneceu por quase dois anos. Depois da guerra, de 1945 a 1952, trabalhou para a UNESCO e foi membro ativo do PCE, tendo usado como pseudônimo o nome de Frederico Sanches. Foi

23. ASSIS. v.I, *Esaú e Jacó*, p. 993.

24. ASSIS. v. I, *Esaú e Jacó*, p. 976.

25. O campo de concentração de Buchenwald está localizado na Alemanha, a oito quilômetros da cidade de Weimar. Foi um campo de trabalhos forçados diferentemente de outros que eram de extermínio.

Ministro de Cultura da Espanha, de 1988 a 1991, durante o governo socialista de Felipe González.

Semprun escreveu a maior parte de sua obra em francês e algumas de suas narrativas descrevem, de forma ficcionalizada, sua experiência em Buchenwald. Seu primeiro livro publicado, *A grande viagem*, ganhou o *Prix Formentor* e o *Prix Littéraire de La Résistance*, esta foi sua primeira tentativa de contar os horrores do campo. Posteriormente, publicou *Que belo domingo!*, *Le mort qu'il faut* e *A escrita ou a vida*, todos sobre a experiência de horror na guerra.

Sua produção em língua espanhola foi pequena. Dentre outros, podemos citar *Autobiografía de Frederico Sanches*<sup>26</sup> e *Vinte anos e um dia*. No primeiro, o escritor relata suas experiências na militância comunista e a personagem principal tem o mesmo nome que usava na época, Frederico Sanches. A narrativa do segundo nasceu de um fato real: no dia 18 de julho de 1936, lavradores de uma fazenda perto de Toledo, sonhando com a coletivização da terra, invadiram a sede da propriedade e mataram um dos donos.

Cabe aqui perguntar a razão da escolha entre a língua espanhola e a francesa. Sabe-se que Semprun falava fluentemente as duas línguas, mas o espanhol era sua língua materna. Por que, então, não escrever a maior parte de sua obra

nesta língua? Talvez a resposta para essa pergunta encontre-se em seu texto:

Estou percorrendo com Odile um apartamento luxuoso do 7º arrondissement de Paris, e as capas brancas que protegem poltronas e sofás lembram-me de súbito a sensação de incerteza, de vaga angústia que eu tinha outrora ao voltar das férias. Eram os sinais do desenraizamento. De repente, não só tornava-se evidente, claramente legível, que eu não estava em casa, como também que não estava em lugar nenhum. Ou em qualquer lugar, o que dá no mesmo. Minhas raízes, doravante, estariam sempre em lugar nenhum, em qualquer lugar: no desenraizamento, em todos os casos.<sup>27</sup>

A referência que o autor faz à palavra desenraizamento faz pensar em desterritorialização, termo usado por Deleuze e Guattari em *Kafka, Por uma literatura menor*. Segundo os autores, uma “literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.”<sup>28</sup> Portanto, compreende-se que, ao escrever em uma língua dita maior, uma modificação sempre ocorre:

A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distân-

26. Interessante mencionar que o livro *Frederico Sanches se despede* foi escrito em francês.

27. SEMPRUM. *A escrita ou a vida*, p. 150.

28. DELEUZE. *Kafka, Por uma literatura menor*, p. 25.

29. DELEUZE. *Kafka, Por uma literatura menor*, p. 26.

cia irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas [...]. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores (cf., em outro contexto atual, o que os negros podem fazer com o inglês).<sup>29</sup>

Quanto a Semprun, em 1994 o escritor decidiu quebrar seu silêncio sobre o campo e, desta vez, sem usar a ficção como aliada, lançou *A escrita ou a vida*. A narrativa do livro se inicia com a chegada, em abril de 1945, das tropas do general Patton a Buchenwald e a libertação de seus prisioneiros. A história contada não segue uma ordem cronológica e, muitas vezes, é difícil para o leitor orientar-se no tempo, não se sabendo a ordem exata dos acontecimentos. A passagem na qual o autor conta sobre a feitura do livro é confusa, dando a impressão de que foi escrito aos pedaços, iniciado e interrompido algumas vezes.

Com o fim da guerra e libertado do campo, Semprun voltou à França, mas, atormentado pelas memórias terríveis de seu encarceramento, decidiu calar-se. Seria possível falar sobre o cheiro adocicado de carne humana queimada, da fumaça do crematório afugentando os pássaros, dos corpos que se decompunham em escala industrial? Parecia que essas

experiências eram intransmissíveis e sua revivificação mortífera. Portanto, o silêncio significava sobrevivência. Cito-o:

À primeira vista, nada indicava onde eu havia passado os últimos anos. Eu mesmo logo me calei a respeito, por muito tempo. Não com um silêncio afetado, nem culpado, tampouco temeroso. Silêncio de sobrevivência, melhor dizendo. Silêncio ruidoso do apetite de viver. Não fiquei, pois, mudo como um túmulo. Mudo porque deslumbrado com a beleza do mundo, com suas riquezas, desejoso de nele viver apagando os traços de uma agonia indelével.<sup>30</sup>

Interessante pensar no título do livro de Semprun: *A escrita ou a vida*. Não se trata da escrita ou da morte ou, dito de outra forma: *não escrever é morrer*. Trata-se do contrário, *é a escrita que pode levar à morte*. Há, no livro, inúmeros trechos que ilustram sua resistência à escrita:

Tudo recomeçaria, depois daquela felicidade, daquelas mil felicidades mínimas e dilacerantes. Tudo recomeçaria enquanto eu estivesse vivo: assombração na vida, melhor dizendo. Enquanto estivesse tentado a escrever. A felicidade da escrita, eu começava a saber, jamais apagava essa desgraça da memória. Muito pelo contrário: aguçava-a, escavava-a, reaviva-a. Tornava-a insuportável.<sup>31</sup>

30. SEMPRUM. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 110.

31. SEMPRUM. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 160.

[...] Nada mais possuo a não ser minha morte, minha experiência de morte, para contar minha vida, expressá-la, levá-la adiante. Tenho que fabricar vida com toda essa morte. E a melhor maneira de conseguir é a escrita. Ora, esta me leva à morte, aí me tranca, aí me asfixia. Estou nesse ponto: só posso viver assumindo essa morte pela escrita, mas a escrita me impede literalmente de viver<sup>32</sup>.

Houve apenas uma vez, antes da decisão de calar-se, que o escritor falou do horror do campo. Foi na casa de Pierre-Aimé Touchard:

Falei pela primeira e última vez, pelo menos no que se refere aos dezesseis anos seguintes. Pelo menos com tamanha exatidão nos detalhes. Falei até a aurora, até que minha voz ficasse rouca e fraca, até perder a voz. contei o desespero nas suas linhas gerais, a morte no seu menor desvão.<sup>33</sup>

Se para Semprun, o ato de escrever poderia levá-lo a sofrer mais ainda, será que poderíamos falar sobre um efeito tóxico da escrita, tal como sugere Ana Cecília de Carvalho? Segundo ela, certo número de escritores suicidas faz confluir “a morte simbólica presente em toda escrita e a morte mortífera que faz o escritor mergulhar tragicamente no imaginário”<sup>34</sup>. Será que, nesses casos, a escrita põe em risco a integridade física daquele que escreve? Impossível responder com certeza. Fato é que existem escritores que terminam o

interminável com seus suicídios e a única alternativa que resta é conjecturar acerca das razões desse ato. Carvalho sugere que, talvez, o escritor suicida tente inscrever algo que a escrita por si só não consegue, algo que ultrapasse a representação simbólica e que só é possível com a morte real. Semprun parece concordar com esta teoria, ao comentar o suicídio de Primo Levi: “Por que, quarenta depois, suas recordações deixaram de ser uma riqueza? Por que ele perdeu a paz que a escrita parecia lhe ter devolvido? O que ocorreu na sua memória, que cataclismo, naquele sábado? Por que lhe foi de repente impossível assumir a atrocidade de suas recordações?”.<sup>35</sup>

O indizível está próximo do intestemunhável, termo designado por Giorgio Agamben, quando se refere à noção de testemunho dos prisioneiros de campos de concentração nazista. Cito-o: “o verdadeiro testemunho vale essencialmente por aquilo que lhe falta; ele porta em seu coração o “intestemunhável”<sup>36</sup>. Ou seja, existem fatos ocorridos na vida de um indivíduo que estão na vertente do indizível, do inenarrável, do intestemunhável, pois a linguagem é incompleta, é não toda. Por esta razão, vale lembrar uma passagem do livro de Semprun, no qual descreve sua dificuldade em relatar o impossível:

32. SEMPRUN. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 162.

33. SEMPRUN. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 138.

34. ALMEIDA. *Para que serve a escrita?* 1997. p. 131.

35. SEMPRUN. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 244.

36. AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*. 2008. p. 43.

O problema não é esse – logo exclama outro – O verdadeiro problema não é contar, quaisquer que sejam as dificuldades. É escutar... Vão querer escutar as nossas histórias, mesmo que sejam bem contadas?

Portanto, não sou o único a me formular essa pergunta. É verdade que ela se impõe por si mesma.

Mas, instala-se a confusão. Todos têm uma opinião a dar. Não poderei transcrever a conversa como deveria, identificando os participantes.

- O que é que isso quer dizer, “bem contadas”? – indigna-se alguém. – Tem que se dizer as coisas como elas são, sem artifícios!

É uma afirmação peremptória que parece aprovada pela maioria dos futuros repatriados presentes. Dos futuros narradores possíveis. Então, apresento-me, para dizer o que me parece uma obviedade.

- Contar bem quer dizer: de modo a sermos escutados. Não conseguiremos sem um pouco de artifício. Artifício suficiente para que se torne arte!<sup>37</sup>

Pode-se pensar, a partir de todos esses relatos, que a escolha do autor de escrever ora em francês, ora em espanhol, esteja relacionada com o tema a ser tratado: o impossível e a morte relatados em francês, e a vida pós-campo, ligada à

política e ao comunismo, em espanhol. No entanto, é importante frisar que sua vida de escritor começou quando a sua vida política terminou. Como já dito, Semprun, durante sua juventude, foi um destacado militante político stalinista, ligado ao PC espanhol e chegou a ocupar as mais importantes posições de liderança na organização fazendo parte do birô político do Comitê Central daquele partido. Entretanto, em 1963, o escritor foi afastado do trabalho clandestino que fazia e, um ano mais tarde, expulso do partido espanhol, por causa de divergências com a política da direção e com os rumos do stalinismo na União Soviética. Mas, então, por que escrever sobre um assunto tão doloroso que o remetia à morte e não à vida? É em seu texto que podemos encontrar algumas respostas:

Certa noite, de repente, após uma longa semana de relatos deste gênero<sup>38</sup>, caiu neve sobre o meu sono.

A neve de antigamente: neve profunda sobre a floresta de faias ao redor do campo, faiscante à luz dos holofotes. Borrasca de neve sobre as bandeiras do 1º de maio, na volta, lembrete inquietante do horror e da coragem. A neve da memória, pela primeira vez em quinze anos.[...]<sup>39</sup>

Mas, a certa altura, a neve desapareceu de seu sono:

38. O escritor se refere ao relato de Manuel A., sobrevivente de Mauthausen, campo de concentração situado na Áustria. Manuel e Maria A. eram militantes do PCE e, durante algum tempo, acolheram Semprun em sua casa sem, no entanto, saber de seu passado em Buchenwald.

39. SEMPRUM. A escrita ou a vida, 1995, p. 234.

37. SEMPRUM. A escrita ou a vida, 1995, p. 125.

Levantei-me sobressaltado, depois de uma semana dos relatos de Manuel A. sobre Mauthausen. Era em Madri, na rua Concepción-Bahamonde, em 1961. Todavia, a palavra *sobressaltado* não convém, refletindo melhor. Pois acordei num pulo, decerto, logo fiquei desperto, lúcido, disposto. Mas não era a angústia que acordava, a aflição. Estava estranhamente calmo, sereno. Tudo me parecia claro, de agora em diante. Sabia como escrever o livro que tive de abandonar quinze anos antes. Melhor dizendo: sabia que, agora, podia escrevê-lo: o que me faltou foi coragem. Coragem de enfrentar a morte por meio da escrita. Mas já não precisava desta coragem.<sup>40</sup>

Parece que o instante da escrita aconteceu quando a memória não era mais mortífera, muito menos tóxica, e o esquecimento teve fundamental importância no processo. Com frequência, o esquecimento é sentido como dano à confiabilidade da memória. A própria memória, pode-se dizer, a princípio, se definiria como uma luta contra o olvido. Essa visão considera o esquecimento como “a inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história”<sup>41</sup>. É possível pensar que, nesse sentido, a memória seria, pelo menos em uma primeira instância, uma luta contra o esquecimento. Segundo Paul Ricoeur:

a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio à lembrança, diferentemente da ausência simples da imagem, quer esta sirva para descrever ou simular<sup>42</sup>.

Curiosamente, apesar de o autor sublinhar o caráter de dano que o esquecimento teria sobre a memória, pode-se perceber, nessa citação, que memória e esquecimento caminham juntos, sendo interdependentes: um dá ao outro seu meio termo, na medida em que *o sentimento de distância próprio à lembrança é necessário*. Neste sentido, poderíamos dizer que é preciso esquecer para lembrar.

Para abordar a memória, é impossível não se referir aos mitos gregos, como o de Mnemosyne. Quinta esposa de Zeus, a deusa da memória deu à luz nove musas ou Palavras Cantadas, as quais, através de seu canto, oferecem ao aedo o privilégio da vidência e a função de intérprete. Era a divindade que assegurava “a circulação das forças entre o domínio do Invisível e do Visível, já que Memória é a que, em cada mo(vi)mento de cada ente, decide entre o ocultamento do Oblívio e a luz da Presença”<sup>43</sup>.

Portanto, a deusa era capaz não só de promover o resgate do passado, como seu esquecimento, afirmação facilmente

40. SEMPRUM. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 235.

41. RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007. p. 423.

42. RICOEUR. *A memória, a história, o esquecimento*. 2007. p. 425.

43. TORRANO. *Memória e moira*. 1986. p. 84.

comprovada pela descrição do processo de purificação que o consultante, aquele que se submetia ao processo, se submetia antes de sua descida ao Hades.

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas *Lethe* e *Mnemosyne*. Ao beber a da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do mundo presente. O contato com o além lhe havia trazido a revelação do presente e do futuro<sup>44</sup>.

Ao mergulhar naquelas águas, o sujeito voltava mais rico de sabedoria. Não só acumulava conhecimento do passado, mas também do presente e do futuro. No entanto, o resgate daquilo que passou, exatamente na forma do que já fora um dia, é impossível. Segundo Lucia Castello Branco, a memória deve ser encarada “enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura de imagem”<sup>45</sup>, construindo-se a partir de faltas, de ausências. Trata-se de admitir, portanto, “que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser”<sup>46</sup>. Portanto, Castello Branco concorda com Benjamin, ao afirmar que a

captura do passado inclui, de forma indelével, o que ainda não é, ou seja, o futuro.

E o futuro, para Semprun, era escrito em francês, não em espanhol. O autor escolheu sua língua materna, sua pátria e, na passagem na qual se refere à escrita de *A grande viagem*, explica a razão desta escolha:

Para falar a verdade, tanto quanto o espanhol, o francês era minha língua materna. Pelo menos, se tornara. Eu não havia escolhido o lugar de meu nascimento, a terra matricial da minha língua originária. Essa coisa – idéia, realidade – pela qual tanto se lutou, pela qual tanto sangue terá sido derramado, as origens, é a que menos lhe pertence, da qual a parte de você mesmo é a mais aleatória, a mais casual: a mais besta, também. Besta de besteira e de bestialidade. Eu não havia, pois, escolhido minhas origens, nem minha língua materna. Ou melhor, havia escolhido uma, o francês.<sup>47</sup>

No entanto, apesar da escolha voluntária em relação à pátria, existem alguns livros que foram escritos, por Semprun, em espanhol. Novamente, poderíamos nos perguntar sobre a razão da escolha dessa língua: por que o francês e não o espanhol? A resposta estaria nos temas a serem tratados em seus textos? E mais, qual seria a função da escrita para o escritor?

44. VERNANT. *Mito e pensamento entre os gregos*. 1973.p. 79.

45. CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*. 1994. p. 26.

46. CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*. 1994. p. 26.

47. SEMPRUM. *A escrita ou a vida*, 1995, p. 265.

Jesus Santiago, a partir do ensino da clínica do passe - que postula a redução do sintoma à letra que cifra o gozo do sujeito – faz, em texto publicado no Almanaque de Psicanálise e Saúde Mental nº8, uma articulação entre escrita e sintoma, tomando a obra de Jean Genet como exemplo, ele diz: “[...] a ficção “genetiana” não assume um valor sublimatório, mas sim, um valor de sintoma capaz de circunscrever as fronteiras de sua existência tanto quanto lhe permitir sustentá-las. Se, de um lado, ela instiga o seu gozo masoquista, de outro, ela o exorciza”.<sup>48</sup>

Nessa perspectiva, segundo ele, a obra pôde “tanto evidenciar a função de instrumento do sujeito gozo do Outro, como mostrar os caminhos de seu evitamento.”<sup>49</sup>

Já Ana Maria Clark, em *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?* pergunta se o estilo em psicanálise, que é resultado da travessia do fantasma no final de uma análise, não poderia ser relacionado com o estilo na literatura.

Para ela, o estilo, “num sentido bastante estrito”, seria o

[...] processo que comporta a verdade da travessia – a via mediante a qual a verdade mais oculta se manifesta. Em outros termos, [...] há depuração quando a escrita, ao abordar o gozo, ressalta um fracasso, sinaliza a perda do que está perdido, uma perda de gozo, enfim, e há depuração máxima, quando ela

comporta uma travessia na escrita, travessia essa diferente da travessia do fantasma que ocorre no fim de uma análise.<sup>50</sup>

Apesar de essa autora não fazer a correspondência da travessia da escrita literária com a travessia do fantasma que ocorre em um tratamento analítico, ainda assim, fico tentada a perguntar se isso não seria possível.

Para tal empreitada, recorro a Badiou. Partindo da noção de *transposição* de Mallarmé, ele afirma que “certas operações poéticas são formalmente idênticas a operações da cura analítica.”<sup>51</sup> Se para Lacan, a análise é a elevação da impotência ao impossível, se a cura analítica é a passagem de um estado de impotência para uma experiência do real, e consequentemente, do impossível, para Badiou a transposição poética é “também uma passagem da impotência ao impossível, uma passagem, na língua”<sup>52</sup>.

A ideia de Mallarmé de que “todo pensamento é uma vitória sobre a morte e que o poema não é um consolo, mas a chance de uma vitória” pode ser relacionada àquela sobre o que ocorre em uma análise, ou seja, a análise também é uma vitória, vitória sobre o desaparecimento. Cito Badiou:

[...] nem a poesia de Mallarmé, nem a cura psicanalítica são operações de redenção. E por que não são operações de redenção? Porque o desaparecimento é absoluto. Tanto para

50. PERES. *Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, p. 78.

51. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 237.

52. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 237.

48. SANTIAGO. *Colocar a psicanálise no cerne da política*, In *Almanaque nº8*, p. 12.

49. SANTIAGO. *Colocar a psicanálise no cerne da política*, In *Almanaque nº8*, p. 12.

Mallarmé, quanto para a análise, não haverá retorno daquilo que desapareceu, não haverá a redenção da perda. Haverá uma operação diferente, que construirá uma vitória sobre a perda, mas não o retorno daquilo que está perdido. E é por isso que não é nem uma consolação, nem uma redenção.<sup>53</sup>

Mas, aí, temos um problema: se o desaparecimento é absoluto, como fazer para obtermos uma vitória sobre ele? Como fazer surgir o impossível no lugar onde havia a impotência? A resposta de Mallarmé está na noção de *transposição* e, para entendê-la, devemos levar em consideração três coisas: 1) contra a impotência, o pensamento exige um encontro fortuito ou um evento; 2) mas, um evento pode desaparecer, portanto, para conseguir uma vitória sobre esse desaparecimento inicial é essencial um desaparecimento segundo, e é no poema que essa operação se dá; 3) o resultado disso tudo é uma criação afirmativa, ou seja, a *transposição*.

O que tornaria possível a *transposição* é que todo desaparecimento deixa um rastro, um vestígio e, para Mallarmé, “o trabalho poético é um trabalho sobre o ‘quase’ e a vitória sobre a perda é, de início, unicamente a partir de vestígios.”<sup>54</sup> Podemos dizer, então, que essa lógica se assemelha à da psicanálise, pois “não se trata de modo algum de uma interpretação, trata-se de uma reorganização formal no âmbito da qual algo se repete: o próprio desaparecimento.”<sup>55</sup> É

o desaparecimento que se repete, e não o objeto, e é por isso que nessa operação o que se obtém é o real.

Portanto, o objeto não volta, o que volta é seu desaparecimento sob a forma de desaparecimento dos vestígios. Podemos ver que a lógica de Mallarmé assemelha-se à lógica da análise: não se trata, em nenhuma das duas concepções, de fazer uma interpretação, mas de fazer uma reorganização formal no âmbito do que se repete, ou seja, do próprio desaparecimento. “Se realmente é o desaparecimento que se repete, vocês não terão o objeto, mas terão o seu real, na prova de repetição de seu desaparecimento.”<sup>56</sup>

Para Badiou, há uma capacidade criadora na própria repetição, e não se trata aqui de uma repetição natural, sem nenhum poder criador, e sim de uma repetição formal, artificial. Portanto, para sustentar esse trabalho, são necessárias duas hipóteses: 1) que todo desaparecimento deixe um vestígio, e 2) que exista um quadro formal para uma repetição criadora. Assim, torna-se possível uma vitória sobre a perda, ou seja, uma vitória sobre a impotência. E uma vitória sobre a impotência é a experiência do real. Algo, então, é criado como um sujeito sobrenatural, um “sujeito de pensamento”.

A partir disso, podemos afirmar, com o filósofo, que, se há um “sujeito de pensamento”, se há vitória sobre a perda, há

53. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 240.

54. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 241.

55. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 241.

56. BADIOU. *Por uma estética da cura analítica*, In: *A psicanálise e seus discursos*, p. 241.

algo ali que não está mais no tempo, não no tempo natural. Estamos, então, diante de algo da ordem do eterno.

### REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha: homo sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). **Para que serve a escrita?** São Paulo: EDUC, 1997.

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, Vera Maria Vinheiro (org). A psicanálise e seus discursos. RJ: Escola da Letra Freudiana, 2004.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Trad. Eliane Robert Morais. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, 1).

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Anablume, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1986.

LACAN, Jacques. **O seminário**. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.2007. V.23.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita M. G. Noronha (Org.); tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Caldeira N. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

PAMUK, Orhan. **A mala do meu pai**. Trad. Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEREC, George. **W ou a memória da infância**. Trad. P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivainha**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERES, Ana Maria. **Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?**BH: FALE, 2001.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

SANTIAGO, Jesus. **Colocar a psicanálise no cerne da política**. Almanaque. A escrita em psicanálise, v.8. BH: Instituto de Psicanálise e Saúde Mental, nov. 2002.

SEMPRUM, Jorge. **A escrita ou a vida**. São Paulo, SP: Ed. Companhia das Letras, 1995.

TORRANO, Jaa. Memória e moira. In: Hesíodo. **Teogonia**: origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo, Roswitha Kempf, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: DIFEL, 1973.