



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE

JOÃO ALEIXO DA SILVA NETO

DIMENSÕES DO REAL LACANIANO EM *MESHUGÁ*, DE JACQUES FUX

CAMPINA GRANDE - PB

2022

JOÃO ALEIXO DA SILVA NETO

DIMENSÕES DO REAL LACANIANO EM *MESHUGÁ*, DE JACQUES FUX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

CAMPINA GRANDE - PB

2022

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586d Silva Neto, João Aleixo da.
Dimensões do Real lacaniano em *Meshugá*, de Jacques Fux [manuscrito] / João Aleixo da Silva Neto. - 2022.
99 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves, Coordenação do Curso de Letras Espanhol - CEDUC. "

1. Autoficção. 2. Materialismo lacaniano. 3. Narrativa brasileira contemporânea. 4. Psicanálise. 5. Testemunho. I.

Título

21. ed. CDD 150.195

JOÃO ALEIXO DA SILVA NETO

DIMENSÕES DO REAL LACANIANO EM *MESHUGÁ*, DE JACQUES FUX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Apresentada em 22 de Junho de 2022.

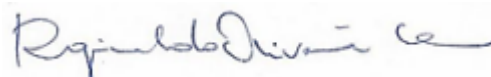
Comissão Examinadora



Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Ellen Mariany da Silva Dias
Universidade Estadual de Londrina (UEL)



Prof. Dr. Reginaldo Oliveira Silva
Universidade Estadual da Paraíba (

À minha mãe (*in memoriam*), por tudo, e
muito mais, que uma figura materna pode ser,
DEDICO.

AGRADECIMENTOS

É uma tarefa das mais complicadas a de nomear cada pessoa que contribuiu, de alguma maneira, para a escrita dessa dissertação, bem como para a conclusão do mestrado. Difícil, pois é passível de equívocos, esquecimentos, até atos falhos, e aqui, parece-me, o único espaço cujas correções pontuais do meu orientador não podem alcançar. Resta assumir tais riscos. É com imensa alegria que me recordo de todo o esforço empregado pela minha mãe, Maria Thereza, em incentivar em mim o hábito da leitura, dedico para ela, inteiramente, esse trabalho, ao passo que tento, sem sucesso, mensurar em palavras meu amor e minha gratidão.

Ao meu pai, Jânio Aleixo, e à minha companheira de longa data, Aline Rocha, pela incansável paciência em tolerar minhas maneiras de lidar com a carga da escrita. Além do apoio nas horas difíceis, seja com a palavra, ou com uma caneca bem cheia de café, meus agradecimentos.

Aos amigos, que dividiram as angústias e alegrias de cada retrocesso ou avanço em todo esse processo, fontes de risadas e alguns goles de cerveja, que também sem isso, como diz Chico Buarque, ninguém segura esse rojão.

Aos professores, que desde a graduação, me inundaram de questões, até hoje não respondidas, mas que norteiam toda a busca pelo conhecimento, em especial, para o ex-professor, hoje amigo e parceiro de tênis, Tiago Iwasawa.

Ao meu orientador, Wanderlan Alves, cujo apoio atencioso, a dedicação e, sobretudo, a paciência, me fizeram chegar até aqui, bancando, a muito custo, o meu desejo de concluir o mestrado, dosando sempre, na medida certa, as necessárias cobranças, contribuindo em muito para meu caminhar por vezes lento. Sou grato também a todos os membros da banca examinadora do exame de qualificação – professores Reginaldo Oliveira Silva e Maria Simone Marinho Nogueira –, e aos membros da comissão examinadora da sessão de defesa, professores Ellen Mariany da Silva Dias e Reginaldo Oliveira Silva, que dispuseram de seu tempo para leitura e análise do presente escrito. Agradeço, ainda, a todos que, porventura, decidam lê-lo.

Agradeço, por fim, ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade e, especialmente, à Telma, pela atenção e disponibilidade.

A todos os meus mais sinceros agradecimentos!

*“por eu ter mergulhado no abismo é que estou
começando a amar o abismo de que sou feita”*
Clarice Lispector - *A paixão segundo G.H*

RESUMO

Nesta dissertação, temos por intenção principal a análise do livro intitulado *Meshugá – um romance sobre a loucura* (2016), do escritor contemporâneo Jacques Fux, tendo como norte, a partir de sua definição, a busca pelo conceito lacaniano de Real, oriundo da psicanálise. Para tal objetivo, utilizamos como recurso a própria obra do escritor mineiro como base e fundamento que justificassem a procura, partindo do pressuposto que os escritos, em si, são atravessados pelo discurso psicanalítico. Para tornar possível a procura, utilizamos certos preceitos do materialismo lacaniano, que se apresenta aqui como a maneira de apreender o Real em meio às linhas e entrelinhas do texto. Esta é a pergunta fundamental que nós fazemos: onde está o Real nas oito (na verdade nove) micronarrativas que compõem *Meshugá*? Por se tratar de uma obra fronteira, partimos de certas bases, ou definições, a fim de nos aproximarmos de maneira mais objetiva do texto, utilizando-nos de autores como Ricoeur e Lejeune. Ainda, para compor um conceito, ou uma *coisa*, que é tão escorregadia, como o Real, nos valem obviamente de Lacan, por ter sido o idealizador da noção, mas também de pensadores contemporâneos, como Christian Dunker, Vladimir Safatle e Alain Badiou, sem deixar de lado o rastro que possibilita hoje tais questionamentos, deixados por Freud. Inicialmente, fazemos uma tentativa de apreender teoricamente o Real, levando em conta as bases históricas de sua concepção, ao passo que conectamos o conceito com a própria literatura, para, em seguida, abordar a obra do autor em um contexto mais amplo, tomando os livros *Antiterapias* (2012), *Brochadas* (2015) e *Nobel* (2018) como possibilidades de comprovação de tais pontes entre o escrito e o conceito de Real. Por fim, buscamos traçar uma análise dos personagens, separadamente, a fim de constituir uma visão concreta da relação do texto com o Real. Em suma, trata-se de um estudo que visa revelar o que está atrás do véu da fantasia que recobre esse Real, na escrita de Fux.

Palavras-chave: Autoficção; Jacques Fux; Materialismo Lacaniano; Narrativa brasileira contemporânea; Psicanálise; Testemunho

ABSTRACT

In this thesis, we have as main intention the analysis and deepening of the book entitled *Meshugá - um romance sobre a loucura* (2016), by the contemporary writer Jacques Fux, having as a guide, from its definition, the search for the Lacanian concept of Real, originating from of psychoanalysis. To this end, we use the work of the writer from Minas Gerais as a resource as a basis and foundation to justify the search, based on the assumption that the writings, in themselves, are crossed by the psychoanalytic discourse. To make the search possible, we use certain precepts of Lacanian materialism, which is presented here as a way of apprehending the Real between the lines of the text. This is a fundamental question we ask ourselves: where is the Real in the eight (actually nine) narratives that make up *Meshugá*? As it is a frontier work, we start from certain bases, or definitions, in order to approach the text in a more objective way, using authors such as Ricoeur and Lejeune. Therefore, to compose a concept, or a *thing*, that is as slippery as the Real, we obviously make use of Lacan, for having been the idealizer of the notion, but also of contemporary thinkers, such as Christian Dunker, Vladimir Safatle and Alain Badiou, without leaving aside the trail that makes such questionings possible today, left by Freud. Firstly, I attempt to theoretically apprehend the Real, taking into account the historical bases of its conception, while I connect the concept with literature itself. Then, I aim to approach the author in a broader context, taking the books *Antiterapias* (2012), *Brochadas* (2015) and *Nobel* (2018) as possibilities to reaffirm such bridges between writing and the concept of Real. Finally, I seek to trace an analysis of the characters, separately, in order to constitute a concrete view of the relation between the text and the Real. In short, it is a study that aims to reveal what is behind the veil of fantasy that covers this Real in Fux's writing.

Keywords: Autofiction; Jacques Fux; Lacanian Materialism; Contemporary Brazilian Narrative; Psychoanalysis; A testimony

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. ARQUEOLOGIA E GENEALOGIA DO CONCEITO DE REAL.....	14
2.1 Do real ao Real.....	14
2.2 Arqueologias do Real – História e gênese.....	17
2.3 Genealogias do Real – Potências e conexões.....	24
2.4 Real, Simbólico e Imaginário.....	30
2.5 O tempo lógico do Real	34
3. JACQUES FUX: AS (ÀS) VOLTAS DO REAL.....	40
3.1. Sobre as raízes da relação.....	40
3.2. Terapias e Antiterapias.....	44
3.3. O que há de Real em brochar?.....	49
3.4. (...) um discurso, uma outra obra literária ou apenas calúnias e detrações?.....	57
4. VERDADES, FICÇÕES OU POUCO IMPORTA? UMA LEITURA DE MESHUGÁ A PARTIR DO REAL LACANIANO	62
4.1. As coisas que antecedem o escrito - Título.....	62
4.2. Um romance de testemunho difuso com memórias alheias.....	68
4.3. Meshugá - um romance sobre a loucura (da ciência).....	72
4.4. Oito formas de estranhamento.....	77
4.5. Oito formas de perceber o Real.....	80
4.6. O nono personagem, o Real através do espelho.....	91
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por intenção fundamental investigar, entre outras coisas, a interface produtiva de *Meshugá*: um romance sobre a loucura (2016), do escritor brasileiro contemporâneo Jacques Fux, em diálogo constante com o conceito de Real, em seus mais diversos espectros, contido na obra psicanalítica de Jacques Lacan. Tais noções encontram-se um tanto dispersas ao longo de sua vasta produção teórica. Neste sentido, elencamos aqui as principais fontes, adotando uma ordem cronológica, em que ela aparece, partindo do *Seminário I - Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954), *Seminário III - As psicoses* (1954-1955), *Seminário VII - A ética da psicanálise* (1959-1960), *Seminário XI - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964), *Seminário XX - ...mais ainda* (1973), *Seminário XXIII - O Sinthoma* (1976) e, além desses, os *Escritos* (1988), que consistem em um grande compilado de textos escritos entre 1936 e 1966.

Diante da dificuldade para condensar a escrita hermética e, também, dinâmica de Lacan, pois constantemente ela interpela a própria clínica psicanalítica, faremos uso de teóricos contemporâneos que ajudam a pensar o conceito de Real, mais distante de uma abstração e, logo, próximo de um usufruto concreto, passível de vincular-se às expressões artísticas e, em nosso caso, à Literatura. Entre os teóricos mencionados, destacamos Alain Badiou (2017), Christian Dunker (2016) e Vladimir Safatle (2020), dentre outros que serão convocados a contribuir para, inicialmente, dar corpo ao conceito de Real.

Por sua vez, podemos caracterizar *Meshugá*, de Jacques Fux, como um romance, no entanto com certa cautela, pois o autor, propositadamente, não segue as linhas mais tradicionais do gênero, pautadas em relações de continuidade e de causalidade em seu desenvolvimento, desenvolvendo a narrativa sob a tênue divisa entre a ficção e o texto biográfico, com certas passagens que remetem, ainda, aos textos acadêmicos e ao ensaio. A tradução literal do título, *Meshugá*, ou *Meshuggah*, que corresponde à palavra “loucura” em hebraico (íídiche), conduz, inicialmente, ao que vem a ser o fio que costura a narrativa dos oito personagens judeus da narrativa, em diferentes espaços cronológicos. Segundo Santos, Jacques Fux

[...] reinventa a vida e a obra de diversas personalidades históricas no intuito de desvelar o mistério da loucura – especificamente do louco judeu. No entanto, por mais que deseje ser fiel à história bibliográfica e canônica, o narrador ficcionaliza a vida desses personagens e acaba se metamorfoseando em todos eles (SANTOS, 2016, p. 327).

Logo, é possível pensar a obra em diálogo intermitente com os entraves históricos que a identidade judaica carrega consigo, não deixando escapar a implicação do próprio autor com sua condição e, mais que isso, as memórias (trágicas ou não) de uma condição que colide frontalmente com sua escrita, vertendo-as em seus personagens. Tomando de empréstimo a recente apresentação do livro, Alves aponta que

[...] a narrativa de *Meshugá* está construída pela recriação parcial de momentos das biografias de Sarah Kofman, Woody Allen, Otto Weininger, Grisha Perelman, Ron Jeremy, Daniel Burros, Bob Fischer e Zabattai Zevi, nos capítulos que constituem a parte propriamente narrativa do livro, às quais se intercalam fragmentos ensaísticos que recriam, sintetizam ou recompilam fragmentos de teorias e discursos que corroboram a ideia de uma alteridade judia, tratada geralmente sob um prisma fechado e acabado, muito próximo da estereotipia (ALVES, 2019, p.5).

Adotando uma perspectiva que segue a via trilhada pelo materialismo lacaniano proposto por Slavoj Žižek, delimitamos aqui somente um direcionamento interpretativo como o que aqui podemos chamar de hermenêutica, para a narrativa de Fux. Com o materialismo lacaniano como perspectiva, Žižek se lança na crítica, especialmente cinematográfica, produzindo documentários como *O guia pervertido do cinema* (2006), “The reality of virtual” (2004), ou ainda, *O guia pervertido da ideologia* (2012).

Mas é importante deixar claro que esta metodologia específica nos serve como norte, a fim de transpor, com as devidas mudanças práticas, a leitura do cinema para a literatura. Nesse sentido, o rigor metodológico é, de certa forma, problematizado em razão das alterações necessárias para a compreensão do texto de Jacques Fux a partir da noção de Real. Dada a plasticidade do método interpretativo, é possível a aproximação com a literatura, facilitando, desse modo, seguir o tracejado inconsciente deixado como rastro pelo escritor, em direção à sua obra (PRETTI; SILVA, 2012). No entanto, vamos um tanto além de perscrutar os rastros, à medida que assimilamos a dimensão do Real ao escrito difusamente testemunhal do autor, exatamente na posição de lacuna deixada pelo escritor na tentativa de dar conta do impossível: escrever o Real.

Como dito anteriormente, nossa intenção com esta dissertação é utilizar somente a noção ou o contorno, em detrimento da perspectiva metodológica crítica adotada por Žižek, a fim de capturar o espectro do conceito de Real que transborda na escrita ficcional/biográfica de Jacques Fux, e que não se encontra somente em seu escrito, mas também em um contexto de unidade da obra como um todo. A partir do que o próprio Žižek (2010) afirma sobre a rigidez fantasmática que recobre, como um véu, o campo indizível do Real, é possível atestar a potência

de *Meshugá* ao encenar a realidade de maneira mais concreta que a própria realidade.

É válido ressaltar que, quando nos referimos a uma perspectiva crítica que tem por base uma conceituação densamente psicanalítica, estamos distantes da intenção de psicanalisar a obra ou o autor, trabalho esse que seria fundamentalmente clínico. No entanto, será necessária a adoção, ou apropriação, de certos pilares que constituem a psicanálise, como o inconsciente, que, segundo Freud, tem laços inseparáveis da concepção de arte, de modo geral, e mais ainda da literatura, aspecto que trabalharemos ao longo deste estudo. Já em Lacan, o inconsciente é tomado estruturalmente pela linguagem e age, através dos recursos metafóricos e metonímicos, para a construção hipotética de um diálogo, expandindo-se para as obras artísticas. Lacan, aqui, legitima a análise crítica, em nosso caso, literária, a partir do desvelar da escrita:

[É] Por intermédio da metáfora, pelo jogo da substituição de um significante por outro num lugar determinado, que se cria a possibilidade não apenas de desenvolvimento do significante, mas também de surgimento de sentidos novos, que vêm sempre contribuir para aprimorar, complicar, aprofundar, dar sentido de profundidade àquilo que, no real, não passa de pura opacidade (LACAN, 1999 p. 35).

Com isso, devemos ter em mente a questão central que nos conduz, a saber: dada a aparente objetividade com que os personagens são retratados na narrativa de *Meshugá*, confrontando-os com as consequências diretas de suas “loucuras”, qual o núcleo, oculto sob a narrativa da fantasia, que é posto às claras? Em quais pontos da obra estão situados, afinal, os sentimentos inomináveis de sua identidade judaica, através de uma construção científica ficcional, que Fux imprime aos oito recortes biográficos? O que é ou, mais corretamente, onde está o Real em *Meshugá*? Temos aqui uma pista: se o Real é, entre outras coisas, como iremos investigar, a ruptura ou fissura de uma ordem simbólica, devemos iniciar nossa busca nos restos deixados pelos suicidas, pervertidos e megalomaníacos personagens reconstruídos em *Meshugá*, velados pela tonalidade cômica presente no cientificismo propositalmente barato com que a narrativa dialoga.

Podemos afirmar que esta proposta de aproximação crítica ao romance de Fux, bem como o confronto do texto com o conceito lacaniano de Real, parte do encadeamento do próprio autor frente aos seus fantasmas, os eventos traumáticos históricos que sua identidade e memória judaica portam como conteúdo imanente de sua escrita. Nota-se o comprometimento do escritor/personagem a partir da passagem seguinte:

À medida que o narrador foi escrevendo e criando, passou a reviver subitamente seus medos, incertezas e inseguranças. Passou a rememorar os mais íntimos momentos.

Passou misteriosamente a se consubstanciar com seus atores de forma doentia. Ele foi, então, aos poucos, adormecendo a própria razão e criando malditos monstros. Os pesadelos começaram a não ser somente os dele, mas também os de todos. E os tormentos, as biografias e os martírios dos outros passaram a ser inteiramente os dele. Ele se tornou seus fantasiosos personagens. E enlouqueceu junto com eles (FUX, 2016, p. 08).

Tal comprometimento contribui para fomentar e, na verdade, inquietar um pensamento latente, sob a forma de crítica literária, que procuramos desenvolver aqui. Para isso, foi necessário ir à busca de um método que não reduzisse a obra a psicologismos e interpretações deslocadas do texto literário.

No que diz respeito à sua estruturação, esta dissertação está organizada em três capítulos. O primeiro servirá como uma apresentação, discussão e condensação do conceito de Real, através de um aprofundamento arqueológico e genealógico dessa noção dentro da obra de Lacan. Para tal, construímos pontes teóricas e cronológicas, vinculando as mutações que o conceito sofre ao longo da história teórica de Jacques Lacan aos desdobramentos e conexões com outras teorias, que massivamente influenciaram o caráter dinâmico e mutável que descreve o conceito do autor. Essa característica remete ao título que atribuímos à presente dissertação. Ao chamar a atenção para a dimensão do Real, e não chamá-lo de conceito, conferimos uma noção de espaço que libera o Real de fixar-se em um ponto imutável.

O segundo capítulo consiste numa análise panorâmica do conjunto da obra literária de Jacques Fux, aproveitando-nos, para isso, do fato de que o escritor recém-chegado à cena literária brasileira apresenta, por hora, uma obra constituída por poucos títulos ficcionais. Serão considerados, neste capítulo, os romances *Antiterapias* (2012), *Brochadas* (2015) e seu título mais recente, *Nobel* (2018). *Meshugá* (2016), por sua vez, por ser a obra do autor que desperta o maior interesse para a análise proposta nesta dissertação, não será analisado neste capítulo, visto que será abordado detidamente no terceiro e último capítulo deste trabalho. O segundo capítulo tem por função essencial promover uma aproximação à escrita de Fux, como um todo, apontando suas possíveis leituras e vinculações ao Real. Tentaremos demonstrar que esta relação não é meramente pontual e episódica, mas constitui um dos pilares da própria escrita do autor, sejam essas relações pautadas direta ou indiretamente, às claras ou em entrelinhas.

E em relação ao terceiro capítulo, ressaltamos a motivação que nos impeliu a escolher *Meshugá* como o *corpus* principal de análise. Formalmente, a principal característica desse livro é seu caráter múltiplo, no sentido de uma gama de personagens, aparentemente desconectados entre si, mas que carregam traços comuns que aqui estão vinculados essencialmente à noção de

Real. Acerca do tema que conduz a narrativa, este não se encontra destoante da forma que tanto identifica a obra de Jacques Fux como um todo, a saber, o judaísmo, a loucura e, principalmente, a *Shoah*, ou Holocausto.

Por fim, há que ressaltar que, na análise das obras e personagens, adotamos recorremos ao afeto da angústia como expressão inequívoca do Real, como norteia Lacan: "A angústia é sinal do real" (LACAN, 2005, p. 178). Aqui a angústia, esse sentimento sem nome nem rosto, que faz parte do trabalho analítico, mas também literário, é percebida como uma expressão que está impressa em determinadas ações dos personagens, mas que também, e principalmente, diz respeito ao sujeito da escritura. A angústia, como afeto, é motor da exploração de si, do escoamento do sofrimento por meio de frases articuladas (ou não). Ela será aqui, portanto, o sintoma a ser investigado, a tontura, febre ou alucinação que fazem erguer as sobrancelhas do olhar clínico.

Há um ponto crítico, nas teorias literárias, que associa a incapacidade de narrar eventos fundamentalmente trágicos aos escritos definidos como testemunhais. É válido, de antemão, adiantar que nosso intuito é tomar os relatos de Fux, que poderiam ser associados a esse nicho literário – a saber, o testemunho, os relatos memorialísticos e até mesmo a autobiografia –, a fim de observar como ele os mobiliza na escritura e como, por essa via, as fraturas do discurso permitem o choque do/com o Real. São, em suma, escritas ou registros ligados essencialmente ao eu (ou Eu freudiano?) e é precisamente essa característica que é capital para o desenvolvimento da presente dissertação.

2. ARQUEOLOGIA E GENEALOGIA DO CONCEITO DE REAL

*Suavemente pra poder rasgar
Olho fechado pra te ver melhor
Com alegria pra poder chorar
Desesperado pra ter paciência
Carinhoso pra poder ferir
Lentamente pra não atrasar
Atrás da vida pra poder morrer
Tom Zé - Tô (1976)*

2.1 Do real ao Real

Iniciamos partindo do ponto em que a noção em si de Real distingue-se da realidade, ou do pequeno real. Para isso, é relevante fazer um breve apanhado biográfico de Lacan, sem a intenção de amparar o conceito nas passagens da vida do autor, no entanto dando a devida importância em situar as conexões teóricas feitas por ele, que culminaram não em um conceito definitivo e irrevogável, objeto de busca das ciências duras, mas em algo que é perceptível em nível estrutural propriamente e que tem como condicionante exatamente a sua mutabilidade e capilaridade. Veremos que, com base em algumas vivências, Lacan muda sua paralaxe¹, alterando, desse modo, sua perspectiva do Real.

A sequência do capítulo se dá com a arqueologia do conceito, valendo-nos aqui da ressalva de que o conceito encontra-se fragmentado em um número expressivo de textos da obra lacaniana que, no entanto, não presenteia o leitor com uma definição puramente objetiva, ou uma aplicabilidade prática, em termos acadêmicos, do que seja o Real. Tal dificuldade em trabalhar com o Real, para além da escrita hermética lacaniana, situa-se nos termos aqui

¹ É válido, de antemão, pontuarmos a origem deste termo, um tanto incomum para a Literatura, pois é oriundo precisamente da geometria. Slavoj Žižek o introduz na filosofia a partir de um livro intitulado *A visão em paralaxe* (ŽIŽEK, 2006). O conceito versa, sucintamente, sobre a relação do objeto com ele próprio, este colocado em perspectiva. A paralaxe, então, seria este ponto nodal indissociável do objeto, em que forma e conteúdo, talvez até essência e existência, coabitam. Segundo Fonseca (2019), este ponto nodal, ou núcleo duro do objeto, é definido com base em sua impossibilidade. Ou seja, se há fundamentalmente um ponto de vista sobre determinada coisa, o ponto de vista em si é impossibilitado de ser concebido, ou “Tal excesso, que permanece irreduzível ao trabalho conceitual do pensamento, é, paradoxalmente, a própria ideia de paralaxe enquanto efeito não mediatizável e sem o qual não há mediação possível. O conceito de paralaxe corresponde, portanto, a um conceito paradoxal, já que consiste na impossibilidade inerente ao próprio conceito de se efetivar plenamente e de se apresentar transparente a si mesmo” (FONSECA, 2019, p.78). Ficará claro ao longo deste primeiro capítulo a relação direta, que justifica o emprego do termo, entre a paralaxe geométrica žizekiana e o Real lacaniano.

empregados por Badiou, quando diz: “Por que é tão difícil começar quando se trata do real? Porque não se pode começar pelo conceito, a ideia, a definição, pela experiência, o dado imediato ou o sensível” (BADIOU, 2015, p. 8).

No entanto, Badiou fornece certo norte ao vincular sucintamente o real, ainda pequeno, com uma determinada produção que deve, essencialmente, partir de encontro a um sujeito, ou ainda, o real como ente impositivo:

A simples realidade do conceito não pode valer como uma autêntica prova do real, já que precisamente, supõe-se que o real seja aquilo que, à minha frente, resiste a mim, não é homogêneo a mim, não é imediatamente redutível a minha decisão de pensar (BADIOU, 2015, p. 9).

Antes, faz-se necessário delimitar pontualmente onde termina o real e onde começa, de fato, o Real. Em outras palavras, onde a realidade concreta distingue-se do Real proposto por Lacan. Tomemos, então, a noção de realidade, dentro da própria psicanálise, através de uma dupla via. A princípio observamos a realidade externa, aquela que é inquestionável, servindo como referência, no caso das psicoses e de algumas neuroses, como um contraponto à alucinação, segundo as concepções freudianas. É factível que o sujeito que se distancia da realidade externa encontra-se em um quadro alucinatorio, oposto ao material, ao histórico. Por conseguinte, a realidade interna, ou psíquica, constitui o universo inconsciente, composta pelos desejos, vontades e fantasias que compõem o perfil de sujeito que se encaixa “dentro da realidade”². Ambas as realidades, no entanto, ainda se configuram como o real, minúsculo, pois ainda há possibilidade de simbolizá-las, algo que esmiuçaremos com mais delicadeza adiante.

Alain Badiou sustenta, inicialmente, a noção de uma percepção possível do real a partir do campo político, inerente à condição de uma economia neoliberal e, conseqüentemente, de um empobrecimento das relações sociais contidas e partícipes desta economia. Dentro da tradição filosófica, ainda há margem para as tradições existenciais, desde Kierkegaard e Hegel, chegando aos próprios Sartre e Camus, que se detiveram, abertamente ou não, sobre a questão de um ente impositivo. É nesta mesma lógica existencialista que o Real é tomado por Lacan, como Badiou descreve:

² Um texto bastante pertinente, dentre muitos outros que compõem a obra freudiana e trata didaticamente das questões que dizem respeito à realidade externa e a psíquica, bem como do movimento dinâmico de sobreposição que rege tais realidades, é a *Interpretação dos Sonhos* (1900), principalmente seus capítulos iniciais, em que Freud exaustivamente analisa as interferências externas sob as composições oníricas.

É claro que a psicanálise, na promoção que fez, com Lacan, da palavra “real”, se enraíza explicitamente nessa tradição existencial. Pois, se observa na clínica, que – como repete o mestre – a partir do momento em que se trata do real, em que caem as defesas organizadas pelo imaginário, pelo semblante, a angústia passa a estar na ordem do dia. Só a angústia não engana, ela que é o encontro com um real tão intenso que o sujeito deve pagar o preço de se expor a ele (BADIOU, 2017, p. 14).

Aqui Badiou introduz certos termos particulares da psicanálise lacaniana, a fim de dar conta de um conceito que, segundo ele, surge com a clínica. Embora haja muitos e suficientes vestígios, devemos perceber que Lacan, quando busca dar contornos ao conceito, o faz na maioria das vezes, com certo tom axiomático, supostamente desvinculado da política e aproximado ao campo das conexões do sujeito e, conseqüentemente, pelas vias das narrativas produzidas por esses, sejam elas artísticas ou matemáticas, como veremos adiante. Logo, visaremos aqui à busca pelo Real a partir desta vertente existencial, advinda da filosofia, mas que somente adquire contornos definitivos com Lacan.

Para tal objetivo, é fundamental que haja, então, um resgate histórico dos tempos em que o conceito emerge, e volta a submergir, dentro da obra. Daí parte a justificativa do termo arqueológico empregado no título deste capítulo, pois se assemelha a uma escavação em busca de fragmentos que, quando juntos, produzem uma relação de sentido diferente de quando se analisa isoladamente. O resgate biográfico aqui se justifica novamente, no sentido de que tais lacunas constituem, também, um espaço teórico de debate. Lacan busca principalmente na filosofia hegeliana um amparo para sua tríade conceitual a fim de avançar, de fato, em relação à psicanálise freudiana.

Dois termos que, embora se apresentem como semelhantes, tomarão rumos distintos no presente estudo. Tratamos como arqueológico tudo aquilo que diz respeito ao passado e à constituição do conceito de Real. São fragmentos que adquirem sentido somente estando em consonância, ou ainda, dentro de uma cadeia de significantes. Esta é a parte biográfica propriamente dita. A seguir, tomaremos a genealogia do conceito a partir de seu sentido mais simples, em que os grupos familiares, não indiferentes ao passado, formalizam suas conexões com o que é externo e improvável, originando assim concepções, em nosso caso, completamente novas. Neste terreno genealógico é possível observar não somente as conexões feitas no passado e no presente, mas conceber, com certo controle, o que virá. É comum lembrarmos as possibilidades que o encontro fértil entre psicanálise e literatura produz, mas aqui iremos um pouco além, exatamente o ponto em que o conceito de Real se mostra produtivo, a saber: quando observado em paralelo, consonância, ou mesmo fusionado à matemática, ao

cinema ou as expressões artísticas de modo geral.

Em segundo plano, o cinema, como outra expressão artística, também será abordado aqui, como possibilidade ímpar de visualizar o Real. Estrategicamente, o cinema, bem como as artes cênicas podem ser tomados a partir de sua capacidade de representar e encenar a realidade, no entanto, não apenas isso, eles são condição inequívoca de produção da realidade. Cabe aqui lembrarmos, também, algumas pontuações de Slavoj Žižek (2010), quando afirma que a rigidez fantasiosa da qual se ergue uma película cinematográfica é dotada da condição de encenar a realidade, de uma maneira mais real que a própria realidade, de perceber, a partir das cenas, leituras e percepções outras de um mesmo objeto.

Além disso, é preciso estabelecer pontualmente as duas possíveis formas de apreensão do Real: a primeira delas diz respeito ao conceito, que se apresenta sob a forma de contorno. Delimitaremos tais contornos como margens que sustentam a escrita de Fux, que resvala de certa forma um saber sobre o Real, um desejo de fazê-lo presente, mesmo que assumindo a feição de uma sombra. A segunda forma de perceber, ou desvelar, o Real incide exatamente na lacuna deixada por ele, na percepção do vazio deixado pela incapacidade de reproduzir determinadas coisas através da linguagem. Trataremos, em suma, de dois Reais complementares, no entanto passíveis de dissociação, um é o conceito, o outro, o Real.

Retomando um aporte fundamental para, metodologicamente, enquadrar o Real, seja através de sua sombra conceitual, seja pela coisa em si, Žižek (2008, p.43-44) nos conduz a pensar o Real tomando como base o antagonismo constitutivo entre a sociedade e o indivíduo, afirmando que o Real não pode ser, de nenhuma forma, substancial, pois ele é, essencialmente, uma lacuna entre dois pontos de vista. Esta proposição surge aqui como justificativa para a multiplicidade de Reais possíveis que serão apresentados ao longo deste escrito, na medida em que permite inserir não um ponto de vista, mas o ponto de vista, dentro da dinâmica. O Real não é somente e apenas uma distorção, ele demarca a possibilidade de haver uma distorção dentro da concretude simbólica.

2.2 Arqueologias do Real – História e gênese

Com o intuito de tornar o estudo de Lacan mais legível e sistemático, é bastante comum que haja, entre os principais comentadores de sua obra, uma divisão lógica de suas produções, sendo chamado de primeiro, segundo e último Lacan, em que o autor dá ênfase a suas ideias e

desenvolve-as com base em determinadas problemáticas ou conceitos. O primeiro Lacan é conhecido pela elaboração e fundamentação do conceito de Imaginário, muito influenciado por Hegel. O segundo Lacan é conhecido por ser a etapa em que o registro Simbólico foi centralizado em seu ensino, assim como a lógica do significante, as relações com a Linguística, sob a forma dos movimentos de metáfora e metonímia (EYERS, 2011). O último Lacan toma o Real como o norte de sua prática clínica, destravando o conceito de sua ontologia e aproximando-o da ética, tornando-se o que podemos chamar aqui de uma prática do Real. Tentaremos, a seguir, destrinchar cronologicamente essas três etapas do ensino e da produção lacaniana, trazendo pontualmente as referências teóricas que fundamentaram e possibilitaram o que chamamos hoje de psicanálise lacaniana e, mais especificamente, o constructo do Real.

A fim de delimitar com mais clareza os contornos do conceito de Real, cabe aqui buscarmos as fontes contidas dentro da experiência médica, e em seguida psicanalíticas, de Jacques Lacan, que corroboraram a construção de seu fazer clínico. É pertinente pontuar que Lacan obteve sua formação no curso de Medicina, que, na época, permitia a aproximação com componentes curriculares de outras áreas do ensino, especialmente da filosofia. Não é surpresa que Lacan tenha optado por seguir os estudos em psiquiatria, área essa que ainda não tinha sido tomada pela concepção farmacológica da medicina contemporânea.

A psiquiatria, no entanto, era vista como braço desarticulado de uma medicina que se desenvolveu centrada na materialidade dura do corpo. Talvez por isso, já apresentando uma carga crítica bastante desenvolvida, Lacan tenha se aproximado da psicanálise, predominantemente freudiana. Por volta de 1932, defende sua tese de doutorado, intitulada *A psicose paranoica em suas relações com a personalidade*, e, além disso, inicia seu próprio processo de análise, com fins didáticos, com Rudolph Lowenstein.

Segundo Dunker (2016), a tese proposta por Lacan não obteve o reconhecimento esperado dentro da comunidade médica psiquiátrica, sendo mais bem recebida pelos surrealistas franceses da época. A partir de sua análise pessoal e do contato mais próximo com a psicanálise, Lacan introduz com sua tese uma noção crítica da personalidade dentro da concepção psiquiátrica, distanciando-se da psicologia acadêmica de Politzer, e aproximando-se, com certa cautela, da epistemologia e da arte, esta última, através do contato direto com o surrealista Salvador Dalí.

É válido neste momento abrir parênteses a fim de, brevemente, trazer um pouco desta relação íntima entre o surrealismo e a psicanálise. Segundo Santos:

A princípio poderíamos dizer que a relação entre surrealismo e psicanálise tem dois tempos: o primeiro seria a tentativa de aproximação de Breton em relação a Freud, momento em que o escritor surrealista vai em direção ao psicanalista, em 1921. Num segundo tempo, temos a tentativa de aproximação de Lacan em relação ao surrealismo, momento em que o jovem psiquiatra vai visitar Dali, em 1931. O que domina no primeiro tempo é o interesse do surrealismo pelo inconsciente, mais além do Eu da consciência. No segundo tempo, o que interessava ao jovem psiquiatra era a questão da paranoia e sua relação com a personalidade, ou seja, o Eu (SANTOS, 2017, p. 179).

Nesse sentido, a relação entre a psicanálise e o surrealismo se dá, num primeiro momento, a partir de uma rejeição de Freud ao movimento e, especificamente, a falta de apelo clínico como intenção. Para Freud, a psicanálise era um movimento que pertencia exclusivamente à clínica. Já Lacan percorre o caminho inverso, sua tese de doutorado investia na paranoia, percebendo que havia ali algo menos que uma afecção mental e mais de uma nova relação do sujeito com a própria realidade. Trata-se aqui de uma aceitação da noção de automatismo³ como via régia para a compreensão dos mecanismos do inconsciente e também, por outro lado, da produção autêntica de manifestações artísticas.

Ao comentar o livro de Breton *Manifesto do surrealismo* (1924), Santos lembra que ele define o movimento como

Automatismo psíquico puro pelo qual propõe-se exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (SANTOS, 2017, p. 184).

Em meados da década de 1930, Lacan dá um importante passo em sua formação ao iniciar um curso introdutório sobre a filosofia de Hegel, ministrado por Kojève. O desdobrar da leitura de Hegel, bem como da influência direta de Kojève, servirá como um dos aportes para o desenvolvimento do conceito de Real. Ainda na década de 30, Lacan torna-se membro da Sociedade Psicanalítica de Paris, na qual passa a atuar como analista, além de dedicar-se a produções acadêmicas dentro do campo psicanalítico como, por exemplo, o texto *Para além do princípio de realidade*, proposto como uma releitura do conceito freudiano de princípio do prazer.

³ A noção de automatismo parte da tese de Pierre Janet, psiquiatra contemporâneo de Freud, que pontua o quadro clínico como uma dissociação da consciência no indivíduo, onde qualquer atividade psíquica corre o risco de estar, digamos, fora do controle da consciência. Daí o que o próprio termo sugere: é estar e agir em automático, não sujeito ao pensamento. O surrealismo associará esta noção à liberdade, já Freud a percebe como uma estrutura clínica vinculada essencialmente à psicose paranoica.

Em 1945, aproxima-se teoricamente da antropologia estruturalista de Claude Lévi-Strauss e da epistemologia de Alexandre Koyré. É importante pontuar aqui, também, o peso que as concepções estruturalistas terão para Lacan, a partir do contato com Lévi-Strauss e, mais adiante, com Saussure, na fundação de uma psicanálise propriamente lacaniana, rompendo em determinados pontos específicos com Freud. Entre 1959 e 1963, podemos afirmar que há uma torção no ensino de Lacan, com base na tentativa de fornecer alicerces para a concepção de uma ética psicanalítica, esforço esse contido no *Seminário VII – A ética da psicanálise*, que situou o desejo do analista dentro da operação clínica e, principalmente, o surgimento do conceito de *objeto a*⁴, talvez a maior contribuição lacaniana para a psicanálise, segundo comentário do próprio autor.

Em 1964, os seminários deixam de acontecer no Hospital Saint-Anne, passando a ocupar o espaço da Escola Normal Superior. Tal deslocamento implica, também, a mudança de eixo do debate antes pautado na psicopatologia e agora voltado para algumas fundamentações e noções práticas. Neste ponto, o discurso lacaniano é atravessado pela matemática, e a teoria dos conjuntos e a topologia desempenham funções fundamentais para a construção imagética das proposições de Lacan, evidenciadas principalmente pelo advento dos grafos (DUNKER, 2016).

Por fim, por volta de 1975, Lacan inicia um movimento intensificado sobre os três registros que nos interessam mais especificamente, a saber: o Real, o Simbólico e o Imaginário.

⁴ Não é possível passar despercebido ao conceito de *objeto a*, criado originalmente por Lacan na década de 60, a fim de delimitar o objeto de desejo do sujeito, no sentido em que o próprio conceito é, segundo Lacan, sua mais importante ruptura com a obra freudiana. No entanto, não apenas isso, o *objeto a* consiste num espaço a ser ocupado, um constructo abstracional que se relaciona diretamente com o irrepresentável à consciência. O *objeto a* não é, com isso, um objeto apreensível ou representável, ele inclina-se em ser a causa do desejo, estando assim aquém do objeto material e afetivo. Historicamente, segundo Roudinesco e Plon, “a partir de 1967, [...] e conforme a importância que foi sendo adquirida pelo conceito de real na trilogia do simbólico, do real e do imaginário, Lacan transformou esse pequeno a (esse nada que sempre falta ali onde é esperado) num resto (um resto heterogêneo) impossível de simbolizar. O objeto do desejo identificou-se, assim, com o gozo* puro, com aquilo que se desvincula do simbólico e do significante* para ‘cair’, mesmo com o risco de ressurgir no real sob forma alucinatória (forclusão)” (1997, p. 552). Ainda é capital situarmos o presente conceito com as suas possíveis incidências na realidade, a fim de tornar evidente também a relação do objeto pequeno a com a própria literatura, ou a função da escrita para o escritor. Aqui devemos trazer uma citação longa, porém muito pertinente. Segundo Chemama, “[...] na experiência amorosa, como a falta maravilhosa que o objeto amado veste ou esconde; no ato sexual, como o objeto que adorna a irredutível alteridade do Outro, substituindo, como parceira do gozo, a impossibilidade de fazer um com o corpo do Outro; no afeto (luto, vergonha, angústia, etc.) que é a prova de seu desvelamento ou apenas sua ameaça, segundo o lugar e o modo de sua presença: no luto, enquanto perdemos aquele para quem éramos esse objeto; na vergonha, enquanto suportamos presentificá-lo ao olhar do outro; na angústia, naquilo que ela é de percepção do desejo inconsciente; eventualmente, na passagem ao ato suicida, onde o sujeito sai do enquadramento da cena do fantasma, ao forçar os limites da elasticidade de seu vínculo com o sujeito” (1997, p. 152). Logo, percebemos a aproximação do *objeto a*, quando ele incide nos sujeitos, se tomarmos principalmente os afetos como motor unívoco da literatura, pois não é concebível pensá-la sem eles.

Essa intensificação se dá principalmente com base na Teoria dos Nós, cujo berço científico é a topologia. Lacan chega a fundar a sua segunda escola de psicanálise, intitulada Escola da Causa Freudiana, remetendo-se diretamente a um constante retorno, nunca abandonado durante toda sua produção clínica e acadêmica, a Freud. E Morre em Caracas, na Venezuela, depois de proferir um de seus muitos seminários fora da França. É válido reiterar que essa curta biografia aqui descrita visa exclusivamente a retomar os pontos que, direta ou indiretamente, têm relações com o conceito de Real, deixando assim passar outros tantos episódios importantes, que culminaram em outros conceitos e tópicos de sua obra, que não serão abordados nesta dissertação.

De maneira objetiva, o contato de Lacan com Kojève e a filosofia hegeliana, bem como o Estruturalismo de Lévi-Strauss, a Linguística de Saussure e, por fim, a Matemática, através da Topologia, foram partícipes fundamentais para a construção do conceito de Real. No entanto, isso ainda não é suficiente para traçar um perfil dito arqueológico da gênese do conceito. Devemos nos aprofundar, neste momento, no cenário histórico, pontuando outros personagens que, diretamente, contribuíram para a formação do Real.

É pertinente perceber, como aponta Dunker (2016), que a psicanálise na França, ao contrário do que pensa o senso comum, teve um nascimento tardio e muito desse atraso é creditado a Pierre Janet, muito presente por meio de citações ao longo da obra lacaniana. Janet foi aluno de Charcot, que também tinha sido professor de Freud, com quem chegou a ter certa rivalidade. A importância de Pierre Janet, para além do fortalecimento da psiquiatria francesa do início do século XX, advém da primeira construção, ou esboço, do conceito de Real vinculado ao psiquismo, contrapondo-se, de certa forma, ao condicionamento filosófico das noções de realidade. Aqui relembremos a contribuição de Freud sobre realidade psíquica e realidade ou mundo externo. De maneira mais clara:

Sua hipótese etiológica supunha que na psicastênia e na histeria há uma perturbação da função do real (*fonction du réel*). Essa perturbação não ocorre na psicose, onde o real é reconstituído por delírios e alucinações, mas incide sobre a própria capacidade da consciência em reconhecer, unificar e fazer frente à realidade, tanto do ponto de vista de sua representação quanto da ação sobre ela (DUNKER, 2016, p. 241).

Ou seja, para Janet, o real cumpria a função de reunir todas as outras capacidades mentais, como a memória e as emoções. No entanto, há um traço de temporalidade presente no real de Janet. Tal unificação das funções dizia respeito exclusivamente ao tempo presente, logo,

pode ser percebido muito mais como um estado de consciência do que como uma instância (DUNKER, 2016).

Em sequência, outro personagem importante que surge nesta teia do Real chama-se André Breton, aluno de Janet e considerado por muitos o fundador do Surrealismo. Existem conexões diretas entre o método, se pudermos assim chamá-lo, do Surrealismo e a Psicanálise, principalmente em torno das questões concernentes aos sonhos. Aproximação essa que fora rechaçada por Freud, justificada pela intenção clínica presente na psicanálise, em contraponto à intenção puramente artística, característica fundamental do movimento surrealista. Algumas noções do real surrealista, segundo Dunker, serão transplantadas para o Real lacaniano, ainda que aqui se apresentem pouco lapidadas:

Em primeiro lugar, o real surrealista é algo que se produz em uma relação transformativa com o mundo e não algo que se descreve de um ponto de vista ideal. Essa produção depende de certa atitude de linguagem, da qual o ato poético é o paradigma e a escrita o caminho fundamental. A produção do Real depende de uma duplicação da realidade, duplicação que começa pelo próprio Eu e que se prolonga em estratégias de deformação, subtração e desdobramento da imagem (DUNKER, 2016, p.242-243).

Pela primeira vez, o Real mostra contornos de estrutura dotada da capacidade de ficcionalizar. O movimento surrealista foi consagrado e tomou conta, durante uma época, de uma parte considerável das produções artísticas, sobretudo nas artes plásticas, com Salvador Dalí, no cinema com Luís Buñuel, e na poesia com André Breton, entre tantos outros: “Daí se entende que o Real de Lacan esteja ao mesmo tempo conectado com a crítica social do surrealismo nascente e com sua variante matemática” (DUNKER, 2016, p. 244).

Ainda segundo Dunker, outro autor que foi fundamental para a elaboração da noção de Real foi George Bataille. Companheiro de Lacan no curso oferecido por Kojève, Bataille tem sua percepção do real como um elemento não integrante, ou melhor, nunca integrante. Discutindo temas que contornavam o erotismo, principalmente, mas também a loucura e a morte, Bataille compreendia esse (ainda) pequeno real como um ente que não se encaixa dentro dos sistemas econômicos ou sociais. No entanto, Bataille concebia o real como um elemento que, necessariamente, precisava ser excluído do campo das percepções para que, após isso, a realidade fosse, de fato, vivida ou observada com veracidade, inserida em um universo coerente.

Como fora dito anteriormente, em sua tese de doutorado, Lacan visa a uma subversão da noção de personalidade fornecida exclusivamente pela Psiquiatria. A proposta consistia,

entre outras coisas, em afirmar, dentro dos moldes científicos e a partir da observação de seus pacientes, que nas psicoses, especificamente na paranoia, não havia perda da realidade. Isso implicou a necessidade de uma reconfiguração teórica da concepção de realidade propriamente dita. Podemos aqui observar com mais clareza os desdobramentos a influência do positivismo presente na prática de Pierre Janet e, em seguida, da crítica ao realismo⁵ concreto, promovida pelos surrealistas. É neste ponto que Lacan tem contato com um químico chamado Meyerson.

Meyerson se dedicava, além da química, aos estudos epistemológicos, não diretamente ligados à psicanálise, mas, ainda assim, Lacan absorveu uma noção cronológica que Meyerson utilizava a fim de determinar, aproximando-se da cosmologia aristotélica, uma regularidade presente e condicionante da natureza. O químico afirma que a natureza é aquilo que sempre volta ao mesmo lugar, frase essa que será parafraseada, alguns anos depois, por Lacan, para definir o Real. É possível perceber que Lacan, neste ponto, ainda compreendia o Real como uma dimensão estática, regida por uma lógica naturalista. O ponto de virada fica a cargo da introdução da noção de temporalidade ao Real, ou ainda, de uma nova possibilidade urgente, que o Real possa ser apreendido com o (e pelo) tempo:

Está dada a chave para pensar o Real como uma espécie de passagens entre tempos de negação. Para tanto é preciso pensar conjuntamente o Real como a ação, ou o ato de realizar, o produto realizado, a realidade e o seu agente produtor, o movimento da consciência. [...] O conceito não é a representação desse processo, mas a sua própria experiência de produção ou realização no tempo em que o processo se dá (DUNKER, 2016, p.249).

Com essa passagem, Dunker abre a possibilidade de pensar a própria obra de arte⁶,

⁵ É válido elencarmos, ainda que sucintamente, o movimento artístico realista, ou o “realismo” propriamente dito, de modo a promover uma conexão mais evidente entre a distinção da realidade e do Real, que permeia este escrito, e a definição do movimento realista. Claro, aqui falamos do realismo literário, no entanto, traremos uma definição mais abrangente dada por Jakobson: “O que é o realismo teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade” (JAKOBSON, 1971, p.120). Ora, se retomarmos tanto o conceito de paralaxe, trabalhado por Žižek, quanto sua própria percepção de realidade, é possível concluir que o movimento realista foi o mais empenhado em produzir a ficcionalização da realidade. Quanto à paralaxe, se levarmos em consideração que a relativização do que é, ou não é, uma arte verdadeiramente realista parta, essencialmente, da perspectiva do olhar, é possível admitir que o movimento, sob nenhuma hipótese atingiria seu caráter pleno de retratar a realidade como a realidade, pois o furo está no observador, o Real desta produção está, significativamente, no olhar.

⁶ É fundamental aqui lembrarmos uma certa definição de Heidegger, presente no texto intitulado *A origem da obra de arte* (2002), que aponta exatamente para a diferença entre a imagem que é considerada arte e a que não é. A distinção mais fundamental, entre tantas, é possível afirmar que está no caráter utilitário da produção. Heidegger, ao pensar um quadro de Van Gogh que retrata um par de sapatos, transcende o objeto sapato, real e útil, para uma pintura que não porta um fim, mas é, em si, um meio. É colocada como condição para uma obra de arte ser avessa, ou subverter sua própria serventia. Logo, o Real lacaniano e a peculiaridade fundante de uma determinada obra de

inserida dentro desse vórtice temporal, em que as lacunas são preenchidas através do Real: “[...] o conceito de uma obra de arte não é o que dela se fala ou as intenções do artista, mas o seu ato como descontinuidade do Real” (DUNKER, 2016, p. 249). A partir disso, é possível pensar que o conceito da obra está situado exatamente em seu ponto nodal de aparecimento, ou de reconhecimento daquilo enquanto arte. Podemos, ainda, introduzir algo que será um dos motes para pensar o Real dentro de nossa proposta, a saber, como algo que é, e somente o é, através das entrelinhas, da névoa, do véu que recobre a realidade. Para pensarmos o tempo e o caráter cronológico do Real, vale a pena tomar este fragmento de Safatle:

Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva do estado de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas e colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferece [sic] ao sujeito sob a forma de negações (SAFATLE, 2020, p.77).

Através dos desdobramentos de uma arqueologia do conceito de Real, percebemos as tantas fontes que contribuíram para sua formação, da qual tentaremos dar conta a seguir. Através desses caminhos percorridos, é possível afirmar que o Real, quando Lacan o formula, parte da concepção temporal. O Real é, antes de um conceito, o tempo em que ele mesmo acontece.

2.3 Genealogias do Real – Potências e conexões

É bastante pertinente, antes de adentrarmos na tentativa de estruturar o Real, deter a atenção ao termo que empregamos para defini-lo, a palavra que antecede a coisa, imputando-a de um sentido preconcebido. Neste estudo, e em todas as vastas referências ao Real que a literatura especializada descreve, é possível observar termos como dimensão, conceito, ordem ou registro, utilizados com a finalidade de enquadrar o Real. Se nos detivermos ao termo mais comum – registro –, há uma noção temporal implicada na palavra, no entanto ele é um tempo retido e estático, que está, sobretudo, escrito, o que parece insuficiente para descrevê-lo, visto que expressa certa tentativa de submissão. Já o termo ordem fornece uma ideia de exatidão

arte se confundem precisamente no ponto em que ambos excedem o que está posto, que surgem somente mediante o olhar, e que sem ele não podem existir.

regrada, uma sequência lógica a ser obedecida. Pensar em ordem remete diretamente a uma espécie de prognóstico matemático, inserido dentro do campo especulativo das possibilidades. Ordenar é, certamente, submeter a uma lei, condicionar. Uma das máximas definições do Real, lembrada aqui por Dunker (2016), é que ele é sem lei.

Por conseguinte, tomemos o termo dimensão, proveniente da geometria, não sendo suficiente para abarcar um determinante que contém o tempo. Para o tempo, não há vértices nem arestas, o tempo está contido fora do espaço geométrico, sendo também a dimensão algo insuficiente para suportar o Real. Essa análise dos termos utilizados para definir o Real se faz necessária para compreender exatamente o corte de sentido que representa o Real, algo que se encontra devidamente fora da lógica significante. Como melhor pontua Dunker:

[...] o Real é uma noção forjada para designar o conceito de contradição e a contradição do conceito, seja ela pensada no âmbito da lógica, da linguagem ou da ontologia. Ele não é uma categoria, conceito ou representação. Segundo esse princípio, o Real não é só uma suposição de método, um predicado apenso de outros conceitos, mas uma proposição ontológica. Por exemplo, já se observou que o Real, para Lacan, não é nem o objeto perdido nem o objeto reencontrado, mas o tempo, o intervalo, a hiância entre eles, a perda de sua experiência e a experiência de sua perda (DUNKER, 2016, p.257).

Logo, sendo o Real uma proposição ontológica, é pertinente que pensemos essa estrutura vinculada a algo. Por isso, veremos, em seguida, algumas tentativas de compreendê-lo associadas a abstrações que contornam o Real, tornando-o assim visível. Há que lembrar, também, o que propomos enquanto uma genealogia do Real, a saber, um vislumbre das conexões contemporâneas, de definições em que o Real é posto à prova juntamente com outras noções, como a política e as expressões artísticas.

Alain Badiou, em seu livro *Em busca do real perdido*, procura ordenar de maneira didática sua busca pelo conceito a partir de três perspectivas, ou três pontos de partida que, segundo o filósofo, tocam de certa forma o Real. A primeira perspectiva é a da anedota. Para tal fim, ele faz uso de uma antiga anedota de Molière, que atuava em uma peça teatral na qual ele representava o papel de um doente terminal, no exato momento em que o ator havia sido acometido por uma doença, esta real, saindo do palco carregado pelos braços. O Real aqui é o limiar da atuação imaginária e o choque do encontro com a morte, ou ainda, uma morte real para uma doença ficcional. Segundo o autor:

Nessa anedota, o Real é aquilo que frustra a representação. Ou ainda o Real é o

momento em que o semblante se torna mais real que o real de que ele é real: o papel do doente imaginário é representado por um doente real e a morte acarreta a impossibilidade da morte do outro (BADIOU, 2017, p.22).

O que percebemos, com a perspectiva aberta por Badiou, é que o Real surge a partir de um ato de ruptura violento com o ficcional. Como causa da queda pontual do semblante⁷, o público não acompanha a atuação, ou não percebe exatamente o ponto em que ela o deixa de ser. Outro autor que se utiliza da anedota com o intuito de romper diretamente com o semblante é Slavoj Žižek: “enquanto a plateia ri, a anedota será tomada por Žižek com o máximo de seriedade, colocando em prática a arte desse deslocamento que permite fazer falar aquilo que está calado” (MARQUES, 2015, p.74).

Mais um ponto de vista possível, descrito por Badiou, consiste na definição. O paralelo toma consistência a partir da análise de outra proposição lacaniana: a de que o Real é o impasse da formalização. Badiou (2017) faz uso de um exemplo aritmético fundamental para pensar a formalização, levando em consideração que toda operação matemática tem, como último destino e intenção, um número finito. É a partir da lógica da finitude que a formalização, sob a forma de regras, é percebida. O ato, ou efeito, de adicionar, subtrair ou multiplicar só é preenchido de sentido porque há um fim esperado, um resultado previsto, que se encontra dentro da realidade dos números finitos. Podemos, logo, afirmar que o Real, tomando como base o exemplo aritmético, é o infinito que norteia toda a cadeia dos números. O impasse na formalização se encontra essencialmente na existência de um infinito, que existe e não existe, concomitantemente, sendo assim o impossível da matemática. Desse modo,

[...] diremos que o Real é o impossível da formalização. Isso quer dizer que aquilo que a formação torna possível – a saber, no nosso exemplo, calcular a partir de números – só é possível pela existência implicitamente assumida daquilo que não pode se inscrever nesse tipo de possibilidade (BADIOU, 2017, p.30).

A formalização como descrita impele a pensar o acesso ao Real como um ato ontológico que prescinde, fundamentalmente, de uma descoberta, ou ao menos uma hipótese, de um impasse. Para pensar o Real, em outras palavras, é necessário que haja um ponto inflexível do impossível que signifique a formalização. Percebemos que o movimento de captura do Real só pode ser posto à prova por meio de uma dialética entre o externo e o interno, indissociáveis

⁷ O autor se utiliza do termo “semblante” a partir de sua noção mais direta, de algo que é posto à frente da realidade para mascarar-la. É importante diferenciar tal acepção da utilização do termo semblante feita por Lacan, para quem, além de máscara, o semblante apresenta uma relação especular com a instância, ou dimensão, imaginária.

como causa da mutualidade de suas existências. Outra conclusão possível advém do fato de a condição de existência do Real estar atrelada diretamente à existência, também, de uma formalização.

Em seguida, é válido constatar que qualquer vislumbre do Real dentro de uma lógica formalizadora será, entre outras coisas, a ruptura de seu estatuto de unidade, partindo do pressuposto de que enxergar o Real signifique a derrubada de um semblante, que só pode ser feito a partir de um ato violento:

Uma objeção trivial, mas constante, é a seguinte: se alcançar o Real é o ponto de impossível, tocar o Real, alcançá-lo, supõe que se possa transformar esse impossível em possibilidade. O que parece precisamente impossível. Porém, justamente essa possibilização do impossível só é conceitualmente impossível no âmbito da formalização concernida: o cálculo dos números, o enquadramento do cinema, o Estado em política. Portanto, só um ponto fora de formalização pode dar acesso ao Real (BADIOU, 2017, p.33).

A terceira analogia proposta por Badiou consiste no poema, especificamente a partir da análise de um escrito de Pasolini chamado *As cinzas de Gramsci*, que Badiou identifica como uma tentativa consolidada de subjetivar o que viria a ser o Real da História. Segundo Badiou, aqui trazendo também um recorde do próprio poema:

É isso que o poema tenta descrever. Se não há mais nenhuma “religião verdadeira”, então o que significa viver? O que significa se instalar na existência? Pois bem, em última análise, instalar-se na existência é gerir, de uma maneira ou de outra a humilde corrupção.

[...] A vida é murmúrio, e essas pessoas que se perdem nela, perdem-na sem lamento já que ela enche seus corações. Ei-los que gozam, em sua miséria, da noite: e, poderoso, nesses fracos, para eles, o mito se recria...

Mas eu, com o coração consciente, daquele que só pode viver na história, poderei novamente obrar com paixão pura, já que sei que nossa história terminou?

(Pier Paolo Pasolini)

(BADIOU, 2017, p. 50).

No entanto, é ao analisar a estrutura dos poemas, de modo geral, que o autor constata que escrever em verso é confrontar ou, no mínimo, dialogar com o Real, no sentido de que a poesia subverte a língua aproximando-a de seu impossível:

Vocês notarão, além do mais, que a matemática e a poesia nomeiam as duas extremidades da linguagem: a matemática do formalismo mais transparente e a poesia, ao contrário, do lado da potência mais profunda e frequentemente, mais opaca (BADIOU, 2017, p.40).

Com isso, é possível inferir que a tentativa de Badiou de dialogar, a partir destas três perspectivas, com a noção lacaniana, nada mais é do que a vinculação do Real às expressões da linguagem. A anedota, torção irônica da linguagem e rompimento da expectativa, emprega a queda do semblante como possibilidade de emergência do Real. A anedota é, antes de qualquer coisa, um artifício que somente existe dentro de uma cadeia lógica de significantes ou, de maneira mais direta, só é possível na (e pela) linguagem. A aproximação do Real com a linguagem se evidencia ainda mais com os exemplos dados da matemática e da poesia, em que termos como impasse, impossível e subversão fundam, ou denunciam, o ponto nodal que há em qualquer lógica que se mostre, de alguma forma, inabalável.

Por sua vez, ao tratar aqui das potencialidades do Real para dialogar com outras áreas da produção de conhecimento, seja ele científico ou artístico-literário, como apontamos respectivamente em relação à matemática, à anedota e à poesia, é necessário situar também o cinema como uma das expressões artísticas dotada de grande capacidade de expor o conceito em questão. Antes de tudo, há um vínculo anterior que merece certo destaque. Embora a relação não seja novidade, é fundamental assinalar que, ainda no início da clínica psicanalítica, no começo do século XX, Freud já se questionava acerca funcionalidade das expressões artísticas, ou, melhor dizendo, a faculdade da arte para expressar o que é essencial e constitutivo dentro do que podemos chamar de humano, a saber, o vazio dos sentimentos singulares que produzem afeto, como sugere Rossi:

[...] nessa capacidade de compartilhar espaços mentais secretos e proibidos, de maneiras aceitáveis pela civilização, com a perspectiva de ampliar as potencialidades dos participantes, produzindo novos sentidos e tornando suas vidas mais criativas e significativas. É assim que ela participa da construção da mais importante e específica das características do humano: a subjetividade (ROSSI, 2009, p. 27).

Vejamos que, antes de tratar do Real, o cinema, bem como as outras conexões trazidas aqui, serve como vislumbres da subjetividade, uma maneira de acessar o que está encoberto exatamente pelo semblante. As artes, de maneira geral, expõem a céu aberto os desejos e as percepções, desviando-se, de raspão, do laço civilizatório. É nessa dupla via que transforma a realidade em ficção, e vice-versa, que o cinema se mostra potente: “Tal transposição de eventos “reais” em ficção, aparece, para Zizek, como o encobrimento do Real pela fantasia, a entrada

no espaço propriamente fantasmático” (MARQUES, 2015, p. 77).

É necessário perceber que tanto a realidade quanto a fantasia são produções simbólicas, que têm como meio o atravessamento dos sujeitos que estão, invariavelmente, inseridos nela. Esta condição é, possivelmente, o maior objeto de estudo do filósofo esloveno, a saber, a aplicação da teoria lacaniana, com o devido rigor, ao cinema. Isto é: Zizek abre a possibilidade de pensar a dimensão simbólica como um molde estruturante que está aquém da sucessão de imagens projetadas na tela. Tais projeções trabalham no sentido de atribuir algum estatuto de realidade à ficção, sendo o Real o movimento contingente e inesperado que surge exatamente no ponto onde o Simbólico vacila. A aproximação de Zizek com o cinema, mais precisamente com Hitchcock, advém da leitura de Lacan, pois este, como percebemos, é o ponto estruturalista que faltava para a formulação das análises cinematográficas. O filósofo convida a pensar, inclusive, na própria ordem que subjaz à análise: “Lacan com Hitchcock e não o inverso. Não se trata absolutamente de uma interpretação psicanalítica de Hitchcock. Antes, a vontade de esclarecer certos conceitos lacanianos pelos filmes, utilizados como ilustração” (ZIZEK, 1988, p.9).

Há uma análise feita por Zizek, dentre inúmeras, que se destaca por reconhecer o Real em *Os pássaros* (1963), de Hitchcock. O filme tem como mote central o sofrimento de uma mãe que vê seu filho partir com outra mulher pela qual ele se apaixona. No entanto, embora o enredo pareça comum, o filme conta com a intrusão, em algumas cenas, de milhares de pássaros que rompem violentamente, no sentido literal, com a cena. Zizek observa que a intrusão dos pássaros nada mais é do que a presentificação do Real. Não sendo capturadas por nenhum recurso simbólico, as aves representam a ruína da relação entre mãe e filho. É válido observar que as aves estão completamente deslocadas de sentido, dentro da narrativa, fazendo assim o papel de elemento externo, estranho ao enredo: “A presença dos pássaros e sua influência na diegese do filme é, assim, tão massiva que coloca em segundo plano o drama doméstico apresentado. O drama, com efeito, perde sua significação” (MARQUES, 2015, p.79).

Outro notável exemplo da infusão do Real nas produções cinematográficas é o filme *Matrix* (1999). Nele o Real se desvela de maneira mais escancarada, sob a forma de uma pergunta – *Você já sentiu como se não soubesse se acordado ou sonhando?*. Segundo Dunker, a pergunta proferida pela personagem Trinity inaugura uma paralaxe dúbia em relação à realidade concreta e ao mundo onírico, para remeter aqui novamente ao par da realidade posto por Freud. No filme, a separação entre Real e realidade se desdobra como possibilidade a partir

da oferta de uma pílula, cuja capacidade é a dissolução do semblante. Dunker pontua a diferença com clareza:

A realidade é aquilo que a Matrix produz: um sistema de significações, uma ideologia, uma visão de mundo que o organiza de modo a velar o Real. A realidade humana, nesse sentido, é sempre experimentada como uma mistura entre Imaginário e Simbólico. [...] o Real é o impossível de aparecer nesta dupla conjunção. Ele é impossível de ser simbolizado, mas também impossível de ser imaginarizado (DUNKER, 2015, p.108).

Nesta mesma lógica, observamos a cena em que Neo interpela Morpheus sobre a possibilidade de definir imagetivamente o Real. O que virá após a ingestão da pílula vermelha? A resposta de Morpheus é capital para pensarmos que o Real não é passível de uma captura simbólica: – *Não posso dizer, mas posso mostrar*. É esta redução da percepção do conceito através da experiência que pontuaremos com maior ênfase.

São inúmeros os exemplos advindos do cinema que servem como base metodológica para nossa pesquisa, que aqui se traduz, entre outras coisas e com outras ferramentas, pela tentativa de encontrar o Real da Literatura, partindo do pressuposto de que sua existência se justifique de acordo com o que Badiou aponta, a saber, a relação íntima entre o Real e a linguagem. Para tal, é necessário que revisitemos os outros dois conceitos que compõem a tríade indissociável, juntamente com o Real: o Simbólico e o Imaginário.

Contudo, será necessária uma formatação didática que exponha essa tríade indissociável proposta por Lacan, perseguindo sempre a pergunta – qual Real, dentro dos Reais, melhor exerce a função interlocutória com a literatura? Ou ainda, partindo do que foi discutido anteriormente sobre a condição de perceber o Real somente quando este se encontra associado a outra coisa: qual associação, imaginária ou simbólica, melhor performa a literatura como um todo?

2.4 Real, Simbólico e Imaginário

Há uma configuração própria, em Lacan, do modelo de organização, ou operacionalização de tudo que rege, constitutivamente, os sujeitos. Tal modelo vem como uma ruptura com a compreensão até então hegemônica das fundamentações freudianas. O inconsciente, que Freud constrói e teoriza com base na análise paulatina dos fenômenos históricos, mostra-se similar a uma estrutura orgânica, constitutiva, que fragmenta mentalmente

o indivíduo em três instâncias que operam dinamicamente, a saber, as já muito conhecidas: Ego, Superego e Id⁸.

No entanto, é a partir da leitura estruturalista de Lacan, bem como de sua fundamentação teórica amparada por estudos linguísticos, que o aforisma “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1981, p. 135) distancia-se de Freud. A importância de apreender os três registros, ou conceitos, em sua totalidade, dá-se pela inerência que atravessa horizontalmente os três. É possível afirmar que não há uma compreensão do Real sem que percebamos as incisões do Simbólico e Imaginário, essencialmente articulados, pois não é em outro lugar senão nestes vértices que a justificativa do diálogo com toda a sorte de expressões artísticas, em nosso caso específico a literatura, é estabelecida e torna-se um espaço verdadeiramente produtivo.

Parece contraditório que o próprio Lacan, até quase o final de sua vida, não tenha elaborado uma articulação definitiva que justifique a postura unitária para apreender os três registros em questão. Ele (LACAN, 1975) afirma que a força que sustenta a união dos registros é enigmática. Apesar do enigma que se impõe, Lacan tenta buscar na geometria uma função que simbolize tal união, que tomará a devida consistência somente na clínica, a partir da observação do movimento do paciente. De maneira mais objetiva, Clavurier pontua:

Essa questão da articulação entre os registros não aparece de forma explícita na conferência de 1953, mas nessa época Lacan lhe atribui uma figuração: ele representa o SIR sob a forma de um triângulo em que cada registro é um cimo. Lacan utiliza essa configuração para ilustrar a circulação do analisante entre esses termos ao longo de sua análise, para referenciar o trajeto do sujeito em sua análise. R, S e I servem de baliza, de pontos de referência para identificar os momentos do trajeto (CLAVURIER, 2013, p. 126).

Logo, podemos compreender o Imaginário, o Simbólico e o Real como três estruturas, ou registros, que se sobrepõem atribuindo significados e ressignificando as relações dos sujeitos com outros, com o mundo e, fundamentalmente, com a linguagem. Žižek (2010) apresenta uma metáfora dos registros Simbólico e Real, dentro de uma percepção antagônica em certa medida válida, tomando como referência um jogo de xadrez. No jogo, o registro Simbólico é tido como as regras em si, a nomenclatura das peças bem como suas limitações de movimento. Já o Real pode ser percebido como o caráter contingente que atravessa a partida, um lapso mental que

⁸ É importante ressaltar que essa terminologia, mais difundida, advém de uma dupla tradução equivocada, originalmente do alemão para o inglês e, em seguida, do inglês para o português. Os termos corretos, utilizados por Freud na extensão de sua obra são, respectivamente: Eu, Supereu e Isso, ou originalmente, *Ich, Überich e Isst*.

fatalize o jogo, a mesa capenga que balança as peças e as derruba, encerrando a partida.

Nesse sentido, partiremos inicialmente da condição de observação dos registros enquanto unidade, para poder definir o Real com maior propriedade. Antes, surge a necessidade de transitar, ainda que de maneira sucinta, pelos outros dois registros. Partindo, então, do Simbólico, que pode ser definido como o código, a linguagem posta em prática, o nome dado aos bois. Segundo Braga:

Lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura. Lacan chama isso de grande Outro. O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre o sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao Eu imaginário (BRAGA, 1999, p.87).

A noção de Simbólico é retirada por Lacan da Antropologia, especialmente dos trabalhos de Lévi-Strauss, fusionando o conceito aos já estabelecidos estudos linguísticos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure. Partindo dessas duas concepções, o Simbólico se constitui fundamentalmente como um sistema estruturante, em que cada elemento é despossuído de um caráter em si, fazendo sentido somente quando tais elementos entram em contato com o conjunto das relações.

É capital pontuarmos a relação do Simbólico com a literatura, aqui, tendo em vista o que objetivamos com o presente estudo, a saber: as conexões possíveis do Real com a literatura de Jacques Fux, como se analisará nos próximos capítulos. É perceptível a necessidade constitutiva da literatura de fazer uso do registro Simbólico, afinal não é possível pensar uma coisa destituída da outra, na medida em que o Simbólico é puro discurso, existindo somente enquanto há uma possibilidade de entendimento, no horizonte dos diálogos, das leituras e da escrita.

Por conseguinte, o Imaginário é, fundamentalmente, o registro que, entre outras coisas, produz ou reproduz a noção de si, através do recurso imagético. É, num exemplo clássico, a partir da reprodução ótica do espelho que constituímos nossa imagem. Lacan concebe o Imaginário variando em paralaxes, desde o momento fundante em que ele atrela o registro às características biológicas do *Homo Sapiens* e sua relação com a imagem, atravessando assim todo o constructo com a percepção e interação com seus semelhantes. O conceito de Imaginário tem sua fundação, além da observação das relações com a imagem, nos estudos de Hegel, mais precisamente os que envolvem o desejo e a alienação. Alienação essa que é compreendida como a separação do sujeito de seu espaço de enunciação do desejo. Em outras palavras:

[...] alienar-se é desconhecer a posição de onde se fala quando nos dirigimos a alguém. Contudo, também nos alienamos quando conhecemos demais aquele[a] que nos dirigimos, tornando-o um objeto de conhecimento (DUNKER, 2016, p.19).

Como situamos anteriormente, a fase lacaniana do Imaginário corresponde ao início de seu ensino, concomitantemente ao início de sua popularização em alguns países, entre eles, o Brasil. Segundo Dunker, a clínica do Imaginário obteve sucesso no Brasil devido à sua capacidade de tematizar, em tom crítico, sobre importantes aspectos inerentes à cultura brasileira, como a espetacularização da política e as práticas ostensivas de poder.

Após isso, a noção de Imaginário passa a integrar um vértice com a linguagem, especificamente na noção fantasmática da compreensão total do discurso que emana do outro. A codificação e decifração que há entre quem comunica e quem escuta resvala na literatura e, em certo sentido, justifica o trabalho do leitor em decifrar o que fora escrito e, por outro lado, do escritor que imaginariamente sustenta a ideia de fazer-se compreendido por quem o lê. O paralelo do Imaginário com a literatura aprofunda-se no ponto que o autor percebe sua obra, identificando-se com ela através dos personagens escritos e criando, desse modo, a miragem que compõe a relação entre o escritor e sua criação.

Desse modo, é possível questionar onde o registro do Real toca os outros dois. Ora, o Real está presente exatamente no vácuo produzido pelo Simbólico e pelo Imaginário, um sustentáculo que fura toda a realidade especular que condiciona as relações. O Real não deve, em nenhuma instância, confundir-se com a realidade, pois ele não é capturado pelo Simbólico e, ao mesmo tempo, não é suplantado com uma face imagética pelo Imaginário. O Real não se confunde por ser aquilo que é necessário ser retirado da realidade para que esta construção simbólica e imaginária se apresente enquanto ente unívoco de interpretação e representação.

O Real é exatamente o que não é dotado de sentido, deslocado de uma integração justaposta à realidade: o impensável, o inominável. Dentro desse cenário de impossibilidade de representação que a literatura cria, entre uma infinidade de exemplos, podemos resgatar os escritos referentes à *Shoah*⁹, o exercício impossível de relatar a crueldade em sua face mais evidente, ou seja, as produções que giram em torno do eixo virulento da Segunda Guerra, especificamente, as narrativas dos judeus, marcados a ferro pelo vislumbrar do horror ou,

⁹ A *Shoah*, que em tradução direta do Hebraico significa “catástrofe”, reaparece ao longo da presente pesquisa, no sentido de que o mesmo evento atravessa a escrita de Jacques Fux, escritor de origem judaica. A *Shoah* representa, antes de qualquer coisa, o Trauma, condição ímpar para a produção de uma literatura de testemunho.

melhor dizendo, do Real.

Em um de seus seminários, Lacan dirá que o Real é o que sempre retorna ao mesmo lugar. Esse é, então, o traço unário que abre uma perseguição pelo conceito tomando a literatura como trilha. No entanto, é necessário perceber o conceito em toda sua amplitude, pois há nele outros fundamentos que dialogam diretamente com a produção literária.

É válido, aqui, justificarmos essa breve passagem pelos três conceitos, através do que Porge sustenta:

Apresentar separadamente estas três dimensões responde a uma questão didática. No entanto, nos deparamos constantemente com o fato de que não podemos falar de uma dessas dimensões separadamente uma das outras, e que o operador de cada uma delas é relativo aos outros [...] De fato, existe uma necessidade em edificar as “junções” das três dimensões, e é isso que Lacan sempre tenta fazer com as escrituras dos esquemas (esquema L, esquema R), grafos e outras figuras que constituem as linhas das fraturas do cristal RSI (PORGE, 2000, p.122).

O conceito será explorado em seguida. No entanto, é válido anunciar a noção de Real enquanto uma ruptura simbólica. Então, se o Real representa essa fissura no Simbólico que escapa também à fantasia, é possível localizá-lo nos textos literários através das lacunas deixadas entre o escritor e seu escrito, nos restos de si que, por não estarem presentes, revelam-se precisamente, nas repetições.

2.5 O tempo lógico do Real

Partindo do trabalho arqueológico de juntar as peças deste quebra-cabeça que é o conceito de Real em Lacan, ressaltamos importância de realizá-lo, dado o que Roustang afirma, pois “não existe nenhum texto em que o Real seja por si mesmo objeto de um desenvolvimento. A palavra aparece aqui e ali, como se seu sentido dependesse da evidência” (ROUSTANG, 1988, p.50). Para tal, é capital perceber que o Real não é um simples constructo, uma sobreposição de ideias cientificamente construídas, mas, sim, trata-se de tempo lógico, em que o conceito é agregado ora ao Simbólico, ora ao Imaginário, produzindo efeitos discursivos diferentes.

Dunker reordena o aparecimento do Real em Lacan de maneira a agrupar quatro concepções distintas do mesmo conceito, originadas cronologicamente em momentos distintos de seu ensino. Podemos sistematizar tais aparecimentos da seguinte maneira: o primeiro Real lacaniano tem em sua origem a ontologia, pode ser exemplificado através de alguns contornos

axiomáticos que o autor retoma de Lacan, como: “O Real é o ser de todos os fenômenos” (DUNKER, 2016, p. 254). Tal referência ao Real remete diretamente aos estudos epistemológicos de Meyerson realizados por Lacan, nos quais o Real conspira com uma cosmologia naturalista.

O segundo momento do Real pode ser interpretado através de certa postura negativa de impedimento. Aqui situamos talvez o conceito que melhor dialoga com a proposta de confrontar o Real e a Literatura. Neste momento, podemos observar o Real como o ponto crítico da linguagem, do Simbólico e do Imaginário e, ainda mais, a incapacidade concreta de representá-lo ou apreendê-lo. Ao tomarmos frases como “[...] o impossível é o Real” (LACAN, 1970, p. 431), é possível centralizar o termo “impossível” como a definição mais categórica empregada pelo psicanalista francês para definir seu próprio conceito.

Por conseguinte, o terceiro momento pode ser descrito através de uma perspectiva histórica adotada por Lacan para pensar o Real, mas não apenas isso. Também é possível interpretar tal tempo lógico do Real como uma aproximação aos estudos antropológicos de Lévi-Strauss, talvez o ápice da carreira estruturalista de Lacan. Neste ponto, o Real era definível, para Lacan, como algo que “só se poderia inscrever sobre um impasse da formalização” (DUNKER, 2016, p. 254). Neste caminho do Real, é preciso se perguntar se há, de fato, um impasse na Literatura, tratando aqui de seu produto final, o escrito. Ao unir duas noções de Real em Lacan, a saber, a que parte do ponto de vista negativo, que impõe um vazio constitutivo ao ser e às coisas e esta presente noção, torna-se pertinente conceber a obra literária dentro desse vácuo deixado entre o impossível e o impasse. Acreditamos ser esse um terreno produtivo para pensar as funções da literatura, tanto para quem a escreve quanto para o leitor. Lacan, ao utilizar o termo impasse, sugere uma negociação, talvez entre o sujeito e a obra, que culmine exatamente numa situação insolúvel referente à formalização. Leva a crer, aqui, que a obra literária ocupa a função, e apenas essa, de uma tentativa do sujeito/escritor de inscrever-se formalmente dentro de uma ordenação lógica, no entanto ela escapa a isso, é insuficiente, pois a insuficiência não é constituinte do escrito, mas de quem o escreve.

Por fim, na quarta e última noção do Real dentre as compiladas por Dunker encontra-se uma diretriz metodológica para a utilização, bem como as potências e limites, do conceito em si. São ditos como “A escritura, a letra, estão no real, o significante, no simbólico” (LACAN, 1971/1986, p. 28) que se configuram como indicações.

Parece-nos, a princípio, que a noção temporal trabalhada anteriormente pode ser vista

como um ponto unificador entre as quatro definições possíveis de Real, a partir deste tempo, que chamaremos de lógico em referência à marcação temporal das sessões psicanalíticas lacanianas, mas não apenas por isso. Dentro da teoria, Lacan propõe como definição do tempo lógico, de maneira sucinta, como o espaço ou vácuo deixado entre dois momentos, a saber: o instante de ver e o tempo de compreender. O tempo lógico também pode ser percebido através do corte dado pelo analista ao interromper a sessão sempre na urgência, ou iminência de uma conclusão, ou seja, o corte lógico é o que produz o estado de estar sem palavras, onde há e não há o que ser dito. Logo, é aceitável que, tomando os efeitos produzidos pelo corte, bem como o vácuo deixado entre os dois instantes, tracemos uma relação direta com o conceito de Real.

Em busca das interfaces da cronologia lacaniana, que inicialmente preconizaram a relação entre o Simbólico e o Real e, em seguida, entre o Imaginário e o Real, percebemos que a primeira relação recai como uma tentativa, que futuramente viria a ser frustrada, de tratar a psicanálise, como um todo, partindo da premissa de que ela operava dentro de uma concepção associacionista. Como pontua Chaves: “Pertencem à realidade verdadeira, segundo o raciocínio do associacionismo, somente aqueles fenômenos que se inserem em algum nível das operações do conhecimento racional” (CHAVES, 2009, p.42). Em outras palavras, é possível compreender o intuito de Lacan de dotar a psicanálise de uma potência científica. Em sequência, onde podemos localizar o Real nesta etapa da sua produção? Aqui temos um caminho a seguir, proposto por Lacan e recuperado por Chaves em seu estudo:

A ciência estava bem posicionada para servir de objeto último à paixão pela verdade, despertando no vulgo a prostração diante do novo ídolo que chamou de cientificismo e, no “letrado”, esse eterno pedantismo que, por ignorar o quanto sua verdade é relativa às muralhas de sua torre, mutila o que do real lhe é dado a apreender (CHAVES, 2009, p.43).

Nesse sentido, a vinculação do Real com o Imaginário se dá de maneira especular, estando inseridas entre as quatro paredes do consultório psicanalítico. É no ato, ou efeito, analítico de reconstituir a imagem de si que é reafirmada a preexistência desta imagem especular, que não é a imagem do espelho, da realidade, mas outra coisa. Logo, é a partir do efeito de dissociação observado na clínica que o Real mostra-se atrelado ao Imaginário. Por conseguinte, seguindo esse pensamento, o conceito é tomado enquanto um ente fundante, um corpo sólido e independente, que atua como interlocutor entre o sujeito e o Imaginário, formando, ou deformando, a imagem de si. Roustang concretiza em palavras este Real, dos

muitos, quando diz que “[...] o real é um invariante, que consiste e resiste, é independente do eu e da consciência, é o ser de todos os fenômenos, é, enfim, racional, e por essa razão é matematizável e logizável” (ROUSTANG, 1988, p.51). Reiteramos que submeter o Real aqui a uma lógica, ou ainda, à matemática, implica necessariamente um viés Imaginário, que venha a fornecer um corpo, ou melhor, muros, ao conceito.

Podemos inferir, com base no que foi exposto, que esta associação entre o Real e o Imaginário ainda não oferta as potencialidades que procuramos neste possível diálogo com a literatura, tendo em vista que a literatura é, entre outras coisas, o avesso da lógica, passando pela tangente do discurso científico matematizável. Avançando um pouco neste tempo lógico proposto, Lacan encontra-se em uma etapa de seu ensino que os teóricos denominam de primazia do Simbólico. É nesse campo que ele irá, novamente, retornar com o conceito de Real, desta vez atrelado ao outro integrante da tríade, saindo da proposta científicista e entrando no campo dos estudos linguísticos.

Observa-se uma dificuldade da teoria para avançar no sentido de reestruturar a relação do sujeito com o objeto. Podemos falar aqui da literatura com seu leitor/escritor, pensando-os de maneira dissociada, e o impasse surge exatamente no ponto em que não há como pensar o objeto por outra via senão a do Simbólico. Tomemos o aforisma lacaniano que configura o Real como aquilo que “não cessa de se escrever” (LACAN, 1982, p. 42). É possível inferir que esse caráter repetitivo, que emerge na escrita, é o ponto nodal que escapa ao Simbólico, é precisamente um entrave, repetido incessantemente por não haver o que ser dito.

Aqui vislumbramos um terreno fértil para a conexão proposta com a literatura, a saber: a percepção de repetições, contextos ou ditos, que sustentam a especulação de que, se há algo que se coloque como impossibilidade de ser dito, este algo, mesmo que não se apresente, corta a obra literária. Como sugerimos, a percepção do Real, deste Real específico, se dá principalmente nos textos que orbitam em torno de uma função traumática. Gorog explicita em seu texto o seguinte:

Mas, entre as definições que ele dá, há o real como impossível. Entrevê-se aqui sua razão, que o traumatismo surpreende o sujeito como uma pura contingência, e aparece fora de sentido. É, portanto, de fato, impossível de ser apreendido. Esse é o sentido da leitura que Freud faz da neurose traumática. Para abordar isso, tomemos a chamada síndrome de Estocolmo, bem conhecida, em que o refém, tomado ao acaso na rua, chega a assumir a causa de seu carrasco. Por quê? Porque ele não encontrou motivo e porque, na verdade, não há (GOROG, 2019, p. 32).

Nesse sentido, é possível a observar a concepção deste Real em literatura, desde que haja um conteúdo traumático que venha a suplantar, de algum modo, a escrita do autor. Isso ocorre quando as nuances de uma obra literária ultrapassam o que está escrito, sendo dotadas da capacidade de aproximar-se do trauma através de palavras ou, precisamente em nosso caso, não expô-las, mas demonstrar seu conteúdo traumático a partir de sua ausência, visto que o Real é, em suma, aquilo que escapa ao Simbólico e ao Imaginário, mas que, ao mesmo tempo, justifica a existência de ambos.

A partir de tais conjecturas, pode-se afirmar a explicitação que configura o confronto, ou a relação, entre a literatura, essa produzida dentro dos moldes traumáticos das vivências, e o Real, como sugerimos ler o conceito, isto é, como o impossível de simbolizar. Ao inverter a lógica didática que pressupõe, inicialmente, uma aproximação entre o conceito e a literatura, trataremos de iniciar o capítulo seguinte com uma breve explanação do conteúdo psicanalítico proposto dentro da obra do Jacques Fux, tomando-a integralmente, dentro do limite que nos cabe, sem expor o que está reservado para uma análise mais detalhada no último capítulo.

No entanto, cabe aqui ainda uma primeira ponte, mesmo que externa ao objeto de estudo, mas pertinente devido à clareza com que o autor insere o arrasto do tempo, o trauma, o inominável, o Real, no relato. Traremos brevemente do conto de Julio Cortázar intitulado “Casa tomada”, presente no livro *Bestiário* (CORTÁZAR, 1971). Este também é um exemplo das formas possíveis de surgimento do Real, no sentido em que o escritor consegue ultrapassar a sombra dos conceitos, incidindo luz ao próprio Real, retomando aqui a diferenciação que apontamos anteriormente, entre a sombra do Real, enquanto contorno, e a coisa em si, como é o caso do presente conto.

O conto em questão narra a relação entre dois irmãos que habitam uma imensa casa. Dado um determinado momento, não explícita a causa, os irmãos começam a ouvir ruídos abafados em um cômodo específico. Logo, decidem trancar o “ruído”, isolando-se em outra área da casa. O texto avança paralelamente ao avanço da Coisa, que toma cada vez mais o espaço da casa:

Nem sequer olhamos. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta, sem olhar para trás. Os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. Não se ouvia nada agora. - Tomaram esta parte - disse Irene (CORTÁZAR, 1971, Posição 91).

Há uma pergunta fundamental, aqui: o que, ou quem, toma a casa? É viável pontuar que o escritor, ao inserir este personagem vazio, subverte a própria realidade vigente no conto,

sendo ele a parcela fantástica, que altera a estrutura da narrativa e conspira contra a própria noção de realidade. Temos, pois, um exemplo palpável da distinção entre realidade e real, em que a realidade corresponde exatamente ao cotidiano dos irmãos, entre crochê e conversas amenas, e o Real, em oposição, como aquilo que toma a casa para si. Nota-se que Cortázar não se dá o trabalho de nomear a Coisa, muito menos problematizá-la. Ela simplesmente o é. O escritor argentino revela e até inclui como personagem aquilo que buscaremos, por meio da análise, desvendar em Jacques Fux, isto é, aquilo que ele não disse ou nomeou (pois não havia possibilidade de dizê-lo).

3. JACQUES FUX: AS (ÀS) VOLTAS DO REAL

“Ele começa a escrever este livro achando que seria uma grande libertação. É uma grande piada. [...] Se confronta com a própria vida e com a loucura. Ele então aceita e compreende o sacerdócio da escrita. Da criação ao autoextermínio. Sente a dor autêntica, legítima e sincera do outro. E de si mesmo.” (Jacques Fux, Meshugá, 2016, p.192).

3.1. Sobre as raízes da relação

É válido, de antemão, lembrar aqui a intenção deste capítulo, que corresponde precisamente à conexão proposta entre a obra de Jacques Fux e o conceito lacaniano de Real. Não é desmedido, no caso, falar de forma a tentar abarcar integralmente a obra literária do escritor em questão, produzida até o momento. Afinal, existe certa vantagem em tomar como objeto de estudo a produção de um autor contemporâneo que tenha iniciado sua carreira literária há relativamente pouco tempo. Portanto, nosso foco aqui será entrelaçar as manifestações do Real em cada livro, tomando como base a multiplicidade de formas que o próprio conceito apresenta, por vezes muito claramente, outras vezes necessitando de alguma força desveladora.

No entanto, caberá antes uma curta explicação biográfica, nos mesmos moldes e sentidos daquela por meio da qual costumamos Lacan à sua produção teórica e clínica. Iremos nos valer, também, de uma elucidação sobre a relação entre Psicanálise e Literatura e como essa simbiose não corresponde, essencialmente, a um mutualismo, mas a uma relação, de certa maneira, predatória. Tal elucidação justifica-se exatamente no ponto em que Jacques Fux percorre inversamente o mesmo caminho, utilizando-se, assim, da psicanálise para compor os acordes de sua literatura.

Jacques Fux é escritor brasileiro contemporâneo, mineiro, graduado em Matemática e mestre em Ciências da Computação, enveredando pela Literatura a partir de seu doutorado e de seu pós-doutorado. Sua tese, que se tornou também um livro, *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, George Perec e o OULIPO* (Perspectiva, 2016), recebeu o prêmio CAPES em 2011, como melhor tese em Letras e Linguística. Esta relação com a matemática será perceptível em alguns de seus escritos, tanto teóricos quanto literários.

Sua produção literária inicia-se com *Antiterapias* (Scriptum, 2012), seguido por *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (Rocco, 2015). Em 2016 publica o livro

que constitui nosso *corpus* principal nesta dissertação, *Meshugá*: um romance sobre a loucura (José Olympio). Finaliza, por enquanto, a lista o *Nobel* (José Olympio, 2018). Outro livro, esse de cunho teórico, publicado por Fux, que também servirá, em algum ponto, como referência aqui é *A psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra* (2019), em que ele analisa a obra do escritor francês George Perec, em especial um livro chamado *A vida: modo de usar* (Companhia das Letras, 2009).

Da mesma maneira que Lacan forma e deforma sua maneira de pensar a psicanálise, a partir do contato com as teorias estruturalistas, com o surrealismo, entre outros, Fux não permanece inerte ao acumulado de percepções, principalmente as advindas das áreas exatas, a fim de compor sua literatura. Daí a importância de pontuar certos fatos acerca da formação do autor. Perceberemos, ao longo deste capítulo, o peso que a matemática exerce em seu percurso, bem como a influência de autores como George Perec, que desafiava constantemente a própria literatura, numa tentativa de esgotá-la, ou Borges, e sua predileção pelo tempo, por anedotas, por labirintos e livros.

Diante da aproximação da nossa proposta, é necessário um breve recuo, que servirá como anteparo à relação entre Jacques Fux e o Real lacaniano, qual seja: trataremos da amarração entre a Psicanálise e a Literatura, expondo-a de modo geral. Optamos por iniciar a partir dessa fundamentação devido à própria proximidade do autor, aqui objeto de estudo, com a Psicanálise, mais especificamente as de tradições freudiana e lacaniana. Isto não é oriundo de uma abstração teórica, mas fundado exatamente no fato de que tanto Freud quanto alguns termos e referências diretas à psicanálise permeiam a obra de Fux por inteiro.

Não é novidade nem surpresa o entrelaçamento possível entre a Literatura e a Psicanálise, ao atentarmos para o fato de que, desde o surgimento desta, a Literatura fora utilizada como alicerce e aporte para a concepção de suas próprias teorias, numa tentativa de dotar de imagens as ideias propostas, inicialmente, por Sigmund Freud. Este apelo, seja às figuras mitológicas e lendárias, aos dramas e complexos familiares, ou esclarecedoras biografias, constitui, de fato, o cerne de uma parte considerável das teorias a que estamos, de certa forma, familiarizados por ouvir falar. Importa-nos, aqui, o direcionamento que esta apropriação comumente segue, configurando uma relação pouco dialógica, em que a Psicanálise se apropria da Literatura a fim de conceber suas questões. Inversamente, dificilmente observamos a apropriação oposta, isto é, da Literatura apropriando-se da Psicanálise por uma perspectiva que não seja a da aplicação de seus conceitos teóricos no

exercício de análise e crítica literária. Tal ponto especificamente é pertinente, pois esse exercício é algo rotineiro na escrita de Jacques Fux.

Sobre a referida apropriação, existem dois momentos, duas posturas a partir das quais Freud percebe a literatura. A primeira delas apontava para a condição puramente estética, para a origem do gênio escritor, da diferença criadora, para a função da arte em relação ao sujeito, assim como para a reconstrução imaginária do autor. Nisso, havia também um constante perigo de deixar a obra literária cair em um reducionismo, uma análise clínica textual, que por ser discordante da ética da própria psicanálise, não era vista com bons olhos. Ainda em relação ao primeiro momento, Freud estava mais interessado em analisar os mecanismos de criação, como a criatividade estava vinculada e era afetada pelo inconsciente, sendo assim uma análise afastada, em termos, da escrita em si e aproximada da figura do autor.

Por outro lado, no segundo momento Freud aproxima-se da Literatura, e da arte em geral, tomando-a como campo de investigação, enquanto textualidade, pois com os elementos disponíveis na teoria psicanalítica e na própria linguagem médica não seria possível dar esses contornos à Psicanálise. É o momento em que Freud convoca a literatura para dizer aquilo que a Psicanálise não alcança. Trata-se, também, de uma forma de abordagem partilhada com referência à utilização do mito na psicanálise, na medida em que, quando o limite da construção da teoria se impõe, a recorrência ao discurso mítico – e literário – propicia o relançamento da elaboração teórica psicanalítica. Aqui é preciso lembrar-se do uso que Freud faz da figura de Édipo, toda uma elaboração de sua teoria que só é possível a partir da tragédia.

Por um lado, ele parece estabelecer entre a Literatura e a Psicanálise uma relação aditiva em que se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica e clínica, inferir sobre a condição do autor com base no seu escrito. Por outro lado, Freud se mostra, também, interessado em procurar resgatar do literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise. Neste ponto concordamos com Mandil:

Estamos familiarizados, desde Freud, com a prática de se aplicar a Psicanálise à Literatura, no sentido de uma interpretação da obra literária à luz dos conceitos psicanalíticos. Essa prática, tão difundida nos estudos literários e mesmo psicanalíticos, indica uma apreensão limitada do procedimento freudiano, pois, uma leitura mais atenta nos demonstra que o recurso literário de Freud jamais teve por objetivo transformar ou reduzir a obra ao ponto de mera ilustração dos conceitos analíticos. Se de algum modo a Literatura, para Freud, antecipa as descobertas da investigação analítica – mesmo à revelia da intenção dos escritores –, é justamente porque nela se supõe um saber do qual a Psicanálise poderá extrair uma orientação para a sua prática (MANDIL, 2005, p. 45).

Por sua vez, é possível que Fux, o escritor, não o teórico, construa sua literatura como uma espécie de contraponto direto da Psicanálise aplicada. Esta percepção dota sua literatura da capacidade de estabelecer

[...] os efeitos sobre o campo literário da constatação do caráter ficcional da realidade e de sua estrutura fantasmática; levar em consideração as possibilidades da Literatura como modo de abordagem do Real e de tratamento traumático. (MANDIL, 2005, p. 47).

Desde os títulos, como o *Antiterapias*, aos conflitos de ordem sexual presentes em *Brochadas*, ao próprio rosto do Freud estampado na arte de capa de *Meshugá*, personificando as muitas faces do que o autor nomeia de “loucura judaica”, elementos e referências importantes da Psicanálise permeiam sua obra. Estas são apenas algumas das muitas percepções, sob o olhar psicanalítico, que transparecem na escrita de Jacques Fux. De modo a ilustrar sucintamente esta relação de que tratamos, algumas citações são convenientes, expostas aqui seguindo uma cronologia de publicação. Temos, em seu primeiro romance, uma menção ao *objeto a* e ao termo *Jouissance*, conceitos lacanianos:

Eu era, portanto, um artista. Minha inspiração eram as mulheres e suas bundas. A realização da minha arte era a masturbação. E cada punheta era inédita. A punheta era Vanguarda. Não havia problema de plágio, tradução ou autoria artística. Profunda. Era o meu gozo. *Jouissance*. A minha tentativa de alcançar o indizível. A tentativa, quem sabe, de alcançar o *objeto a* (FUX, 2012, p. 77).

Não há, em Fux, uma leitura meramente rasa da psicanálise. Este fragmento foi escolhido devido à sua densidade teórica, pois o autor, em poucas linhas, implica o *objeto a*, remete ao constructo de gozo, diferenciado por Lacan a partir do emprego do termo *Jouissance*¹⁰ e, principalmente, sugere sua arte masturbatória como uma tentativa de alcançar o que ele nomeia de “indizível”, que aqui interpretamos, mediante a exposição feita anteriormente, como uma das facetas do Real. A seguir, outra citação direta à psicanálise, agora em seu segundo livro, *Brochadas*:

A questão das fragrâncias sempre foi cíclica e complexa. Primeiro os perfumes de

¹⁰ *Jouissance*, originalmente em francês, ou o gozo, enquanto conceito formulado originalmente por Lacan, traduz-se inicialmente a partir do rompimento com o prazer essencialmente sexual. O gozo, logo, configura-se como a ideia de transgressão da Lei. Como sugere Roudinesco (1997, p.288), “O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais”.

âmbar, almíscar e civete eram usados para realçar os cheiros e atizar os instintos e desejos sexuais e animais. Mas aí, com a “criação” da censura e o pecado, caíram em desuso, depreciando o prazer e a excitação pelo olfato. Será que foi aí que o Freud-brocha se confundiu? (FUX, 2015, p.33).

O narrador constantemente interpela o psicanalista austríaco, como um crítico e questionador personagem que, apesar da postura, recai e cede aos próprios instintos teorizados por Freud. Quanto a *Meshugá* (2016), conforme já apontamos, reservaremos o terceiro momento deste estudo para tratá-lo detidamente. No entanto, é preciso reiterar que o livro apresenta diversas conexões e pontes com a psicanálise, direta e indiretamente, seja em relação a Freud ou a Lacan.

Em seu livro mais recente, intitulado *Nobel*, é oportuno observar que, diretamente, o autor não traz menções explícitas à psicanálise. Este livro é, de certa forma, destoante dos demais. Aqui há um Fux que questiona e confronta a própria literatura, personificada nas figuras que foram merecedoras do prêmio Nobel. Mesmo sendo a forma do texto diferente dos anteriores, o conteúdo crítico que o autor emprega segue, ainda, uma lógica similar. O *Nobel* leva a pensar a literatura como potência capaz de mudar realidades, e como as pessoas que representam essa literatura, ou a maioria delas, escapa dessa função. Esse romance também supõe a presença da psicanálise dentro da escrita do Fux, ao permitir pensar o próprio Real, na medida em que traz observações como esta:

Imre Kertész, Primo Levi, Svetlana Alexievich e Paul Celan escreveram sobre experiências inenarráveis e inomináveis e perceberam o paradoxo do movimento-inerte, da narração insuficiente e ilimitada do testemunho incompleto e ficcionalizável, do dizer indizível (FUX, 2018, p. 111).

Como se nota, tanto a relação entre Literatura e Psicanálise, quanto o uso desta mesma relação pelo próprio autor possibilitam avançar com a proposta de buscar o Real na escrita literária de Jacques Fux. Não são escassas as referências e nosso intuito com o presente capítulo é torná-las ainda mais evidentes, através de uma análise pormenorizada desses traços nos romances publicados até hoje.

3.2. Terapias e Antiterapias

Um termo adequado para pensar a escrita de Fux seria limiar, pois o próprio texto ocupa este não-lugar, percorrendo livremente os espaços fronteiros entre a literatura, o texto

acadêmico e o relato memorialístico ou de si. São textos que transitam entre o romance, o conto, a novela, a crônica, o ensaio, a autobiografia, jogando constantemente com a ficção e a não ficção. Um traço característico que percorre integralmente sua obra, até o momento, é justamente a autoficcionalização. Como sugere o próprio autor:

Estou me lembrando. Testemunho minhas lembranças. Preencho meus esquecimentos com literatura. Com ficção. Acontecimentos que realmente aconteceram? Onde estão eles? Se eu encontrar uma testemunha que deponha a favor das minhas memórias, elas de fato terão ocorrido? E as diferenças? Generalizações? E a verdadeira história? Perguntas e reflexões. Não existe a possibilidade romântica de conhecer o passado tal como ele ocorreu. Conhecemos versões. É totalmente impossível viver sem o esquecimento (FUX, 2013, p. 63).

Antiterapias consiste numa narrativa construída em primeira pessoa, em que o narrador dialoga com questões suas, íntimas, como sua infância, o fato de “ser diferente”, como ele mesmo se apresenta, relacionando isso ao fato de estar inserido dentro da comunidade judaica. Também traz relatos sobre as primeiras paixões e o início da vida acadêmica, tudo isso atravessado constantemente pela especificidade de ser judeu. Logicamente, esses são aspectos puramente formais, no sentido de direcionar o que virá a ser a análise desse romance, particularmente no que diz respeito ao objetivo fundamental de posicionar o Real dentro, ou ao redor, do texto.

O romance em questão é composto por vinte e três capítulos, todos amparados e nomeados com base em cada uma das carreiras que o ainda jovem Jacques Fux ensinou seguir, como por exemplo: *O antropólogo: ou aquele que perscruta o ser*, *o Médico: ou aquele que descobre o prazer na dor*, e ainda, *o Filósofo: ou aquele que ludibria o amor*. Nesse sentido, é importante demarcar os traços advindos de outros escritores que compõem a narrativa, seja de maneira direta, através de citações não determinadas, ou indiretas, percebidas pelo estilo empregado. Nomes que, de certo modo, acompanharão Fux em outros textos e integram esses retalhos textuais e literários são, por exemplo: Jorge Luis Borges, Guimarães Rosa, Marcel Proust, George Perec.

Há um regramento constitutivo, utilizado especificamente para esse livro, que consiste na negação às aspas, ou ainda, na recusa do escritor em sinalizar citações. No entanto, as contribuições de outros autores incorporam-se ao texto de maneira habilmente homogênea, valendo-se de recursos como as epígrafes que abrem todos os capítulos e, de certo modo, norteiam seu próprio conteúdo. Aqui, é válido retomarmos uma discussão aberta por Beretta,

que desenvolve uma análise de *Antiterápias* centralizada na intertextualidade e hipertextualidade, avaliando de que forma esses recursos justificam o modo como o autor relaciona-se com a memória. Para ele:

De acordo com Gerard Genette em *Palimpsestos*, há dois tipos de relação muito confundidas: a relação intertextual e a hipertextual. A primeira refere-se ao eixo da intertextualidade, que é a presença efetiva de um texto no outro “sob sua forma explícita e mais literal [...] a prática tradicional da citação [...] sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio [...] que é um empréstimo não declarado. A segunda, então, refere-se ao eixo da hipertextualidade, que é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação” (BERETTA, 2020, p. 293).

Tomando por base tal definição de intertextualidade, devemos aqui relacioná-la diretamente com as próprias menções à Psicanálise que elencamos anteriormente, especialmente aquelas relativas a Freud. Vejamos o seguinte trecho do romance:

Anna O. era linda. Pelo menos aos meus olhos. E tinha uma bundinha que inspirou várias de minhas sessões terapêuticas no banheiro. Morávamos perto. Na mesma rua. Eu já havia visto por essas redondezas. Ainda sem nenhum olhar especial. E depois daquele dia tudo ficou encantado e mágico para mim. Só para mim (FUX, 2013, p.141).

Anna O., ou Berta Pappenheim, foi uma das primeiras e mais famosas pacientes de Freud, que, ao confrontar o caso, subverte a doença (histeria), em um quadro sintomatológico de base e origem essencialmente psíquica, como o psicanalista pontua: “Se os sujeitos históricos ligarem seus sintomas a traumas que são fictícios, o novo fato que emerge é precisamente o de que eles criaram tais cenas na fantasia, e essa realidade psíquica precisa ser levada em conta juntamente com a realidade prática” (FREUD, 1914, p. 17-18). Ainda é pertinente demarcar que, devido ao sigilo médico, Freud abdicava do uso do nome original de seus pacientes, na construção do caso clínico, por uma justificativa fundamentalmente ética.

Ora, é de certa forma compreensível que haja uma omissão, por parte do Fux, ao suprimir ou mascarar um nome, ali onde Anna O. em seu texto surge, privando-a assim de uma exposição indevida. No entanto, o que chama a atenção no fragmento é exatamente o fato de o escritor ter escolhido o nome da mais famosa paciente freudiana. Por que Anna O.? É possível relacionar esse fato aos marcos históricos da Psicanálise que ganharam corpo com o caso, a saber: a realidade psíquica e a sexualidade infantil.

Dentro deste escopo e com base na própria caracterização feita por Fux de sua autoimagem pervertida, conhecemos o procedimento do autor ao nomear seu amor infantil de

tal maneira, como fixação. Este exercício analítico serve como fundamento para implicar ainda mais a noção de intertextualidade como recurso mnêmico do autor de *Antiterapias* e, ainda mais, como tentativa de inserir o Real, como conteúdo traumático irrevogável, dentro das linhas de seu romance. Aqui uma definição um pouco mais densa da própria intertextualidade capturada a partir da obra do Fux:

A intertextualidade ocorre também de maneira reiterada em *Antiterapias*. Há a presença efetiva de todo um cânone na obra de Fux. O método imposto pelo autor forma uma rede complexa e instável (instável porque se relaciona com a recepção do leitor, com a alteridade) de referências. Toda e qualquer lacuna deixada pela narrativa é preenchida por prefácios, citações e alusões (BERETTA 2020, p. 294).

Concomitantemente, a hipertextualidade refere-se principalmente ao que podemos chamar de dupla via da linguagem. A compreensão do texto, em seu espectro mais amplo, parte não somente do uso de um termo que remete a um ou outro autor, mas aqui é considerado um conhecimento prévio que parte, necessariamente, do leitor. A hipertextualidade considera que um código deve ser concebido no sentido que acompanha uma mensagem, do autor para o leitor, invariavelmente. Neste sentido, voltamos aqui aos autores que fizeram parte da memória de Jacques Fux, este mesmo compilado que é, entre tantas outras coisas, sustentáculo para a formulação de seu estilo.

Desse modo, é possível pensarmos o romance em questão com base no que Beretta sugere, levando em consideração o que há de intencional no emprego dos recursos de hiper e intertextualidade. Há um jogo a ser jogado por Fux, e em nenhum momento ele desvencilha-se de suas regras, no caso, as restrições impostas. Assim:

Os eixos analisados (intertextual e hipertextual) complementam-se quando desvelam, pouco a pouco, o que o método restritivo pretende. As citações incorporadas à narrativa suplantam o jogo lúdico e propõem questões fundamentais para a literatura como um processo intertextual: a memória e a originalidade literária. Nesse sentido, a obra não só reconhece, como revela o texto literário como um processo de memória e transformação. Quer dizer, contrariando o conceito de ideia original (tão cara para o gênio criador), Fux decide que nada do que acontece com o narrador seria original. A impossibilidade de viver fora do texto infinito é trazida para o cerne da narrativa, a impossibilidade desconhecida e negada pela maioria dos autores que procuram incessantemente pelo assunto inédito é problematizada e enobrecida por Fux a partir da restrição imposta (BERETTA, 2020, p. 305).

Logo, localizar o conceito de Real na narrativa de *Antiterapias* implica reconhecer, a princípio, a tentativa de tomar o relato exatamente no ponto em que ele torna-se impossível,

extirpando assim seu limite. A combinação de escritores aponta para um vórtice de *links*, textos, referências, minúcias que juntas progridem no texto sem fim, pois não é a última página que dita seu término, mas o esgotamento de seus vínculos. Se o texto, a partir desta interpretação, impõe-se como um infinito de si, ou ainda, algo que ali se retroalimenta do que está à sua volta, a lógica literária cede espaço para outro tipo de linguagem: a matemática.

É exatamente nesse ponto fora da curva de concepção que podemos situar *Antiterapias*, tomando como norte também a condição de vislumbre do Real a partir disso que Badiou (2017) nomeia como ato violento. O que seria, então, um ato literário violento? Em Fux, tal ato está localizado nos polos da escrita, nos impossíveis de dissertar, ou ainda, na maneira pela qual as letras entram em contato com o leitor e o que elas provocam. Neste sentido, Fux escreve violentamente, pois procura um rigor impossível para o seu texto. Ao enquadrá-lo nas amarras matemáticas, a narrativa em si torna-se secundária, prevalecendo o que, por ausência de outras palavras, podemos denominar de técnica matemática de *infinetização*. Com efeito, é possível perceber que ambos os recursos empregados para a escrita do texto são ferramentas para o velamento do impossível. Desta forma, a partir de um exercício de abstração que deve, por conveniência, ser matemático, pensemos o Real em *Antiterapias* como uma equação, cujo somatório dos recursos, hipertextualidade e intertextualidade, elevados ao infinito resulta no impossível, no Real.

Além disso, outra perspectiva que merece menção diz respeito ao Real, desta vez por uma nova paralaxe. Esta percepção rompe, inclusive, com a necessidade de o conceito laciano demandar ser desvelado. Fux, em determinadas lacunas do seu romance, escancara o conteúdo traumático, desconexo da própria narrativa, grafado diferentemente. Tais passagens constituem uma espécie de relato que caminha paralelamente ao texto principal, indicando um personagem, judeu, que sofre perseguição dos nazistas.

Esse personagem inominado se mostra a partir da lógica da intertextualidade e hipertextualidade. Ele funciona como um personagem dentro do personagem. *Antiterapias* é, nesse sentido, aberto com uma fala deste personagem secundário (ou primário?), que diz: “Malditos nazistas. Eichmann, Bormann. Argentina. Brasil, Agora tudo faz sentido. Tudo se encaixa” (FUX, 2012, p. 13). A esse respeito, Santos comenta:

É como se houvesse uma vivência anterior, até então recalçada, que emerge, a quem Fux dá voz, através de sua literatura. Um *outro*, que fala através do garoto, do adolescente, do jovem, que está apenas começando a trilhar os caminhos de um “judeu pós-moderno”, afinando com sua época fragmentada, multicultural, híbrida e

desmemoriada. Mas, é preciso lutar contra a desmemória. Ela representaria a anistia aos “malditos nazistas” (expressão recorrente no entretexto) – e isso, a personagem de *Antiterapias* parece não admitir (SANTOS, 2012, p. 87).

De fato, este texto que corre em paralelo serve, entre outras coisas, como uma forma de manutenção da própria memória da *Shoah*. É o elo entre a constituição do personagem/escritor judeu e o conteúdo traumático que emana incessantemente do genocídio promovido pelos nazistas. Neste caso, é a memória que tenta, avidamente, dar contornos ao Real destrutivo da morte:

Os malditos nazistas me fizeram lembrar mais ainda. Eles foram responsáveis pela busca da minha memória judaica. Quase já apagada pela passagem do tempo. E dos belos momentos que vivi. Os malditos nazistas que, naquela noite, me espancaram, me fizeram resgatar minha memória e minha literatura. Resgataram minha vontade de testemunhar. De me prender ainda mais às lembranças (FUX, 2012, p.75).

Por fim, o último trecho do livro termina assim como começa, com uma fala do personagem perseguido, constituindo-se no que pode ser interpretado como a comunhão entre os dois personagens que habitam o relato. Fux finaliza seu romance ressaltando a própria impossibilidade de refletir sobre suas memórias, como a narrativa serviu-lhe como uma autoanálise. Da mesma forma, Freud compreendia estar realizando, no seu tempo, sua própria autoanálise e, sendo esta impossível de realizar-se, coube aos teóricos posteriores perceber que quem exercia a função de analista para Freud era um outro médico, chamado Fliess, através de diárias correspondências.

O que isto quer dizer? Talvez esta seja a função deste personagem paralelo: expor o trauma, para que o outro personagem analista escreva sua história. Localiza-se o Real como motor que manifesta essa necessidade, como a própria memória não vivida, porém não apagada, que justifica, entre outras tantas coisas, a urgência de um duplo personagem, hiper e inter, síncrono e assíncrono em relação ao seu tempo. Se recordar é um exercício de ficcionalizar a vida, o que preencheria as lacunas da memória no momento em que a fantasia falhasse?

3.3 O que há de Real em brochar?

Há, na escrita de Jacques Fux, certos traços que permeiam sua obra por inteiro. Aqui não falaremos do estilo, que evidentemente é uma característica que salta aos olhos quando nos debruçamos sobre uma série de livros de um mesmo autor. No entanto, é pertinente afirmar as

peculiaridades que dizem respeito à questão de ser judeu e todas as implicações que daí decorrem, a comicidade como um recurso ao lidar com alguns temas sensíveis, a autoficcionalização, o jogo entre realidade e ficção dos fatos e até mesmo a matemática. *Brochadas*: confissões sexuais de um jovem escritor não é diferente neste sentido.

O livro em questão narra (de maneira autoficcional) as desventuras de um personagem chamado Jacques, que busca sua própria redenção, seja através de e-mails trocados com suas ex-namoradas, dados históricos supostamente passíveis de questionamento, abstrações de cunho filosófico ou episódios de impotência atribuídos a personagens históricos, como Freud e Platão. Estes elementos formam, de maneira intercalada, a estrutura do livro. Ao final de cada troca de e-mail, o autor/narrador depara-se com inquietações que dizem respeito ao limiar tênue entre a ficção e sua suposta correspondência com a realidade.

Um destaque aqui, que destoa de seus outros romances, consiste no aparecimento de diversas personagens femininas, suas ex-namoradas, que replicam os e-mails que beiram à difamação, enviados pelo personagem central. Verdadeiramente, o livro consiste em uma “ode” ao fracasso do homem, levantando questões éticas e morais acerca do papel deste na sociedade, o machismo acompanhado de um falocentrismo exacerbado, entre outras coisas. Outro ponto que atravessa o texto diz respeito aos odores exalados pelo homem, aqui no sentido de humanidade. Essa característica inerente à condição de humano culmina em referências científicas que comprovariam (ainda que distantes da realidade, porém isso não importa) que há uma correlação entre a brochada e o mau cheiro das partes íntimas do corpo humano.

O personagem principal tenta de alguma forma um apaziguamento com as mulheres que cruzaram seu caminho e participaram ativamente dos episódios de suas brochadas, atribuindo uma razão para o acontecimento. Não é preciso dizer, conhecendo minimamente o autor, que tal tentativa se revela absolutamente falha, e daí um dos tons cômicos do texto. Ainda em um trecho do prefácio, Fux promove uma tentativa de equiparar seu personagem a outros grandes e notórios “brochas” da história, afirmando que, assim como o trabalho, a brochada também tem um papel dentro da própria edificação do ser homem. Há, então, uma certa potência na impotência, como um motor que impele o personagem em direção ao seu próprio desejo. Fux, através de seu personagem, aponta:

Narrar a brochada é reviver a dor, a vergonha, a incompreensão, a ironia, o misticismo e as muitas neuroses ao longo da história. Já diriam os historiadores e antropólogos: “Cada época com seus monstros”, mas se esqueceram de levar em consideração a inextinguível brochada. Santa brochada! Esse monstro que sempre acompanhou os

grandes momentos da História (FUX, 2016, p. 19).

Nesse sentido, é possível articular a essa leitura um termo presente no título do livro: a confissão. Há uma análise psicanalítica em curso, vinculada estritamente ao ato de confessar-se, neste caso, às mulheres envolvidas. Voltemos ao que provavelmente seja o contexto original do termo, o religioso. O sujeito que se submete ao confessor procura para realizar alguma espécie de avaliação de consciência. Este mesmo sujeito espera, em troca, palavras de remissão, uma marca do perdão que objetive a sua relação com o sacerdote que o escuta.

Além disso, aquele que se confessa deve, por lógica, receber uma punição pelos pecados, uma penitência que servirá como alívio para o sentimento de culpa. Tal penitência parte da figura do censor, o padre, e por vezes não é suficiente para dar conta da angústia proveniente do equívoco moral. Outrora, tais penitências eram exercidas onde concretamente seriam mais efetivas, no corpo do pecador, no entanto, há uma reversão neste aspecto ao longo da história, e a punição passa a ser subjetiva, e períodos exaustivos de orações substituíram, à altura, a dor e os açoites.

Devemos perceber que, assim como as punições mudam de local de incidência, o próprio objeto de direcionamento da fala culpada também se expande. A confissão passa a ser direcionada, além do padre, aos psicanalistas e, no caso do personagem construído por Jacques Fux, para as mulheres. Daí o papel importante que observamos, ainda no próprio título, na escolha do termo “confissões”, pois há uma relação, em termos de função, entre o personagem paralelo presente em *Antiterapias* e as mulheres em *Brochadas*. É com base na relação do personagem com a dor de confessar que se alcança a remissão dos pecados. Logo, a confissão e a penitência se tornam uma só coisa, tendo as mulheres como sacerdotisas, em *Brochadas*.

O intuito de apresentar esta reflexão sobre a penitência e a confissão emerge somente *a posteriori*, quando nos debruçamos sobre a presença do Real neste fragmento da obra em particular. Vale aqui adiantar que o conceito, desta vez, emerge a partir do corpo do personagem autoficcionalizado, sendo as confissões tentativas de dar contornos ao indizível, à realidade inescapável de si, ou seja, o cárcere do próprio corpo.

Existem duas formas de perceber o Real lacaniano em *Brochadas*: a primeira delas diz respeito aos mesmos recursos utilizados em *Antiterapias*, trazendo à tona o procedimento do autor de jogar com a própria finitude do texto, fazendo-o através da utilização do intertexto e do hipertexto. Esta forma conduz o relato a sair de sua posição estática, direcionando-o ao que

chamamos em outro momento de infinitização. Veremos, de maneira mais detalhada, a configuração dada por Fux para que seu texto mergulhe em direção a uma tentativa constante de esgotamento, aos modos de Georges Perec.

A segunda forma de perceber o Real é trazendo-o o mais próximo que o texto nos permite de uma visão clínica. Essa análise não deve vir de maneira forçosa, pois não há uma pré-interpretação dos fatos aqui, e sim uma leitura psicanalítica da própria brochada. Contudo, tal análise, encerrada aí, conduziria à interpretação rasa e destoante daquele que a literatura de Jacques Fux exhibe. Nossa percepção ultrapassa o próprio corpo inexorável do personagem, indo assim na direção de seu ato de remissão, na penitência autoimposta que, como diz o autor, conduz necessariamente à dor e à vergonha. Aqui, cabe uma diretriz oferecida pelo autor e que corrobora, em certo sentido, as duas possibilidades destacadas:

Acho, Agnes, que o que está em jogo nesse capítulo sobre ‘a gente’, além do desejo de trabalhar fora desse par, é o de descobrir como esse espaço entremeado de ficção memorialística e realidade funciona, como as interações entre esses campos, que muitas vezes se confundem e se perdem, são feitas. O fictício, acredito, é um “objeto transicional” que se move entre o real e o imaginário. Simultaneamente somos e não somos os personagens desse livro, Agnes. Confuso não é? Mas está de acordo? (FUX, 2015, p. 45).

A princípio, é preciso pontuar que, logo em suas primeiras páginas, Fux escreve dois micro-capítulos, se assim pudermos chamá-los, que se intitulam *Tentativa de esgotamento do motivo da brochada masculina* e *Tentativa de esgotamento do motivo da brochada feminina*. Em ambos, o autor enumera uma lista com algumas dezenas de razões para brochar, como: mau hálito, perfume, dor de barriga, trair a mulher que ama, machismo, beijinho sem volúpia e até erros de português nas mensagens. Tais capítulos são alusões diretas e claras, por via hipertextual, a um de seus escritores favoritos, Georges Perec, especificamente a um livro chamado *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*.

Seria um descuido não fazer, aqui, uma menção mais extensa sobre Perec, visto que uma parte significativa de todo o jogo matemático e restritivo presente na literatura de Fux teve uma base, ou ao menos uma inspiração, nas linhas escritas pelo escritor francês. Ao incidir neste ponto, é válido retomar em parte a discussão sobre a infinitização do texto, pois é neste vértice entre matemática, literatura e psicanálise que o Real se faz presente. Trataremos do ato de jogar com as palavras. Freud, em um texto de 1908, intitulado “Escritores criativos e devaneios”, já pontuava:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, que ele investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida com a realidade (FREUD, 1908, p.135).

Partindo da observação freudiana, é possível afirmar que Georges Perec ilustra esse ato de brincar com as palavras, dentro de regras previamente estabelecidas por ele mesmo. Há, em Perec, um rigor condicionante ao empregar as palavras e construir sua narrativa. O autor se utiliza de palíndromos, lógica, anagramas, análise combinatória, dentre outros recursos matemáticos e literários, a fim de promover um esgotamento da palavra. O texto em questão brinca com todas as possibilidades possíveis de uma determinada situação, convocando à baila o leitor, que se envolve no projeto de literatura expansionista *ad infinitum* do autor. Logicamente, Perec ao adotar tal postura frente às letras, adota-a em tom crítico, ao fazer literário de nosso tempo, se aproximando cada vez mais do Real, como sugere Jacques Fux, em um de seus livros de crítica que trabalha especificamente o Perec:

Essa crítica pode ser estendida ao conceito de leitor ideal: por mais versado e idealizado que o leitor perequiano seja, a totalidade e o esgotamento de seus mecanismos ficcionais são inatingíveis. E justamente por se colocar a si mesmo e a seus leitores diante de tantas restrições é que Perec se separa da realidade e se aproxima do Real através da escrita. Pois, importando-se mais com a operação lógica de sua escrita do que com as representações simbólicas, Perec faz com que os significantes de seu texto funcionem como o que na obra lacaniana conhecemos por letra (FUX, 2019, p.31).

Tal relação, fornecida pelo próprio Fux, impele a adotar uma postura literária, fazendo uso de um recurso hipertextual a fim de tratar deste fragmento de *Brochadas*. Assim como fez Jacques Fux, traremos Perec como o escritor paralelo, pois o Real aqui é validado justamente a partir de sua réplica, notadamente presente em um livro intitulado *A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento*.

Há, na primeira página, uma tentativa de Perec de traçar suas ideias a partir de um organograma. Entre o espaço cronológico de reflexão e decisão, o personagem se depara com o primeiro ponto de inflexão: O chefe, chamado de Senhor X, está, ou não, na sala? Todo o livro é traçado com base nas infinitas possibilidades decorrentes de tal pergunta, se ele está, está disposto? Se não está, o que o acometeu? Cada pergunta se desdobra em outras duas e, assim, Perec constrói a narrativa, neste jogo de possibilidades e repetições. Aqui, Bernardo Pagné, autor do posfácio do livro, pontua o seguinte:

Eis algumas tarefas que ele se atribuiu e às quais gostava de chamar de tentativas. Evidentemente, A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento pertence a essa categoria de textos-limite. Já o vimos: com o seu artigo para *L'enseignement programmé*, Perec esperava “chegar a um texto [...] totalmente ilegível”. Por uma vez, parece que o “homem das letras” não alcançou realmente seus objetivos, ou ao menos assim esperamos (PAGNÉ, In: PEREC, 2010, p.78).

O personagem principal, solicitante do aumento, submete a um rigor, comicamente descrito, todas as espécies de projeções para cada tipo de situação possível, numa tentativa de esgotar a situação e, com isso, chegar ao que seria um modelo ideal, ou forma perfeita, de pedir um aumento ao chefe. Logo, em discordância com certos manuais, Perec descreve a obsessão em sua imagem mais caricata, a de um personagem que, de tanto pensar em suas ações, acaba por não agir, situando o texto sempre em um limbo de tempo entre a ação e a não-ação.

Perec opta por fazer, ou tentar, uma descrição linear de um organograma, em um texto que não apresenta nenhuma espécie de pontuação, nem divisões lógicas. Tal tentativa é justificada por representar um instante, inserido dentro de um espaço de tempo que não é, essencialmente, cronológico, mas, sim, lógico. Neste sentido, pensamos o Real em Lacan como um aporte teórico capaz de nortear o encontro desse instante, tal qual sugerimos formalmente ser possível, ainda no primeiro capítulo, ao relacionar o conceito ao tempo. Lembremo-nos aqui, também, das explanações feitas acerca do Real presente no momento entre a ação e a não-ação, em que ele se manifesta a partir da ruptura, constitutivamente violenta, no discurso, com a diferença de que não há, em Perec, um corte propriamente dito e explícito, mas alterações nas repetições de algumas falas que produzem virtualmente o mesmo efeito para o leitor que o percebe.

Tratando-se desta variação do idêntico, há um termo que se repete em toda a extensão do livro e que chama a atenção do leitor. A frase, modificada sutilmente ao longo do escrito é “dar um giro pelas diversas seções cujo conjunto constitui a totalidade ou parte da organização que o emprega”. Pagné o define com mais precisão:

Para simplificar, pois é sempre bom simplificar, limito-me a um exemplo, o da sequência “dar um giro (...)”. Ela se repete sucessivamente, sete vezes idênticas, se quisermos para simplificar, deixar de lado as variantes morfológicas (dar, dê, você dá, você dará, dando) ou semânticas (dar de novo, você refaz, travessia) que afetam o verbo inicial. Essa séptula recorrência é suficiente para criar no leitor um efeito pavloviano que o leva a considerar como idênticas todas as continuções da sequência, sem ver que Perec inseriu no organograma original uma verdadeira maquininha combinatória específica, da qual ele é o único autor e cujo mecanismo, que não é impossível de ser descrito com base nas 29 ocorrências presentes no texto, se sustenta

(...) (PAGNÉ, In: PEREC, 2010, p.80).

Sendo o Real, como sugeriu Badiou, este impasse da formalização, que pode tanto ser matemático quanto literário, percebemos o texto de Perec como uma tentativa de união dos dois, ignorando a fronteira de sentido que presumimos de uma narrativa literária. O Real do texto se sustenta atrás do escrito, exatamente na percepção do tempo, não sendo visível e, no entanto, modulando o livro do início ao fim.

Retornando deste proposital hipertexto, é possível perceber, de maneira bastante similar, o uso dos recursos matemáticos restritivos empregados em *Antiterapias*, estes traços que se repetem em ambos os livros: a saber, a utilização de outros autores e referências a fim de preencher as lacunas da memória do personagem Jacques, aqui vistas como restrições, bem como a hipertextualização de passagens e personagens, como foi exemplificado, que introduzem o relato, devido a sua massividade, à dimensão infinitesimal.

Mas não somente isso, acreditamos que o preenchimento de tais lacunas, dentro da obra, tenha um efeito de mascarar a realidade do trauma constitutivo da *Shoah*. A multiplicidade recursiva segue, cumprindo o mesmo papel de véu encobridor do Real. Esta interpretação não diz respeito ao autor, Jacques Fux, mas ao seu personagem, também Jacques, ou, melhor dizendo, diz respeito exatamente a esse limiar construído por Fux, na indeterminação da fronteira de onde termina o escritor e começam seus personagens. Neste diálogo podemos observar, também, a noção de temporalidade explicitada pelo autor sob a forma de diálogo. Nesse ponto em particular, elas dizem respeito a uma troca de e-mail com uma de suas ex-namoradas, Juliana:

Bom, Juliana, meu novo livro se chama Brochadas e estou te enviando um capítulo em que falo sobre você. Espero que entenda bem essa minha criação literária. É uma homenagem, mas também uma forma de autoanálise ficcional selvagem. Em alguns momentos eu conjecturo o motivo da nossa separação e do nosso desencontro. Tenho ainda tantas lembranças de você, e ainda muito, muito carinho. Torço para que goste e se divirta com essas reinvenções (FUX, 2015, p. 106).

Segue a resposta:

Esse seu e-mail me perturbou muito Jacques... Já fazia tempo que eu não tinha nenhuma notícia sua e, de repente, leio essa mensagem, e um mar de lembranças, sentimentos, incômodos e consternações me tomam a mente... nunca esperaria receber um texto assim. De ninguém. Lembrei-me quase imediatamente de um poema da Ana Cristina César que te envio... é um poema denso e profundo, que discute a possibilidade de um acontecimento puro, de uma coisa que se passa necessariamente

somente no instante do presente, o único 'real' que de fato existiria... talvez seja minha (e sua?) epifania em relação à "brochada"... não sei... (FUX, 2015, p. 110).

Dando prosseguimento a nossa proposta de análise, a segunda possibilidade de interpretação, ou de captura do Real em *Brochadas*, se configura a partir da relação que o personagem principal desenvolve com sua própria brochada. Neste ponto, será preciso dissertar sobre um aspecto do conceito de Real que, deliberadamente, optamos por deixar, de certa forma, de lado em nossa pesquisa, justificado pelo fato de que esta percepção é deveras pertinente enquanto inserida dentro da função clínica da Psicanálise. Com a devida cautela de não recorrer a uma inserção do autor dentro de uma nosografia patologizante, seremos fundamentalmente rasos nesse sentido, atendo-nos à interpretação que vincula o Real ao corpo, este conjunto inescapável de ossos e tecidos, fonte concreta de prazer e dor.

Num primeiro tempo, é válido retomarmos a discussão realizada ainda no primeiro capítulo do presente estudo, que diz respeito exatamente à tríade proposta por Lacan, em forma de nó, composta pelas dimensões, ou instâncias do Real, Imaginário e Simbólico. No entanto, para pensar a brochada como ato ou efeito, é imprescindível associá-la ao que está aquém de qualquer especulação literária ou psicanalítica da existência, ou seja, trataremos do corpo a partir da tríade, para enfim pensar o Real de maneira mais deslocada, na medida em que este exercício é possível.

O corpo simbólico corresponde, a princípio, ao invólucro que recobre este corpo de linguagem, agindo como a roupa que se incorpora dinamicamente ao sujeito, fornecendo em parte a própria noção de si. É comum a todos os sujeitos imersos dentro do campo da linguagem a incorporação desses significantes soltos, que se condensam desde antes do nascimento formando o que inaugura o sujeito no mundo, a saber, seu nome. Tais ideias estão presentes principalmente no *Seminário XX – A identificação* (LACAN, 1961-62).

Ao passo que o corpo simbólico leva em sua construção os dizeres ditos por outrem, o corpo imaginário diz respeito ao aspecto, em termos, autossuficiente do sujeito, amparando assim a imagem especular que todos têm de si, bem como a correspondência fantasmática presente na suposição da própria imagem, pela paralaxe dos outros. O corpo imaginário corresponde à linha de costura entre as outras duas instâncias, claro, com as imperfeições da função.

Por fim, o corpo Real conduz ao sujeito em seu aspecto orgânico e visceral. No entanto, como vimos, o corpo não corresponde essencialmente à sua materialidade, mas também é o dito

que o atravessa e a imagem de si. Logo, o corpo Real passa a ser um receptáculo ou repositório de tudo que é recalcado, o alvo do sintoma. Lacan é preciso quanto a algumas observações de ordem prática: “observemos, primeiro, o lugar onde o conflito é denotado, e, depois, sua função no real” (LACAN, 1998 [1957], p. 444). Neste mesmo sentido, o ato ou efeito de brochar, em Jacques Fux, impele a pensar a própria manifestação enquanto um sintoma, sintoma este que incidirá, como vimos, no Real do corpo.

De fato, passamos aqui de maneira tangencial às manifestações sintomáticas que depreendemos do texto *Brochadas*, mas há uma imprescindível relação dialética entre o sintoma e o corpo. Se o corpo é este organismo vivo recoberto de linguagem, podemos lançar mão desta máxima a fim de analisar o que há de corpóreo na literatura de Jacques Fux, sendo esse texto, em particular, um “organismo” linguístico e literário vivo, recoberto de corpo.

O personagem Jacques narra suas brochadas. Este é um dos fatos que podemos extrair do relato. Para além disso, buscamos analisar esse romance sob a regência de duas perguntas fundamentais: Por que ele narra? Para quem ele narra? Deparamo-nos com uma relação que beira o masoquismo verbal, as dores que advêm desse falar, tendo como alvo as mulheres, sacerdotisas, em busca de remissão. Observamos, também, que o Real lacaniano consta no corpo do personagem, e o sintoma é sua expressão (não tão mascarada assim). O mesmo conceito também pode ser visto como um alicerce plausível para os empregos recursivos, frente aos vazios deixados, nas lacunas que são preenchidas com outros escritores, outras lembranças, e o Outro, com o intuito de evitar, o máximo é possível, o trauma, a angústia, o Real. Vejamos que, mais uma vez, o conteúdo aparece seguindo a escrita em suas entrelinhas, não tão escancaradamente aberto no texto em questão, mas substancializa o personagem fornecendo uma potência, dotando-o, exatamente, de um corpo. Este impasse que constitui o personagem, tal qual a literatura de Fux, é ilustrado na seguinte passagem:

A literatura é aquilo tudo que se percebe fora de um livro, seja ele completo ou falho, e também aquilo que complementa a vida. Assim preencho as muitas lacunas alheias de todos nós. Assim preencho os vazios da nossa história fantasiada (FUX, 2015, p. 200).

3.4. (...) um discurso, uma outra obra literária ou apenas calúnias e detrações?

É preciso pontuar que ao tomarmos neste momento *Nobel*, rompemos com uma ordem cronológica estabelecida como norte neste capítulo, uma quebra necessária, tendo em vista que

Meshugá é o nosso principal objeto de estudo, sendo a ele reservado o destaque de ocupar toda a última parte desta dissertação, a fim de esmiuçar sua multiplicidade de personagens.

Em sua publicação mais recente, Jacques Fux realiza seu sonho, previamente anunciado em seu primeiro romance, de elevar sua literatura ao cume do reconhecimento, que leva o título do livro, ou seja, o prêmio Nobel. Este escrito em questão difere dos demais por não trazer ou evidenciar um conteúdo eminentemente traumático, da forma que está presente nos outros relatos, entrelaçado ou mesmo diretamente referenciado em suas linhas. No entanto, podemos constatar que esse romance cumpre uma função fundamentalmente crítica.

Por sua vez, mesmo construído numa perspectiva crítica e irônica, Fux perpassa brevemente a escrita de testemunho, citando, por exemplo, a escritora Svetlana Aleksandrovna, a fim de denunciar a impossibilidade inerente ao ato de narrar o horror. A instituição que concede o prêmio Nobel, as figuras que correspondem ao que pode ser chamado de cânone literário e até mesmo a literatura e sua ampla função dentro da cultura, nenhum contorno que circunda a obra escapa às críticas. Esta é uma ilustração da crítica, bem como a figuração do tom adotado pelo autor/personagem:

A verdade, imundos senhores, é que valemos da nossa própria sujeira e imundície para sermos premiados, lidos e reconhecidos. Só o talento não basta. Por bons caminhos seguem nossas criações – nossos personagens, nossas paixões e nossas bastardas Felices. Nós é que continuamos, sem escolha e sem saída, nesta vereda imprestável e desgraçada, mas ao mesmo tempo maravilhosa, que é a literatura (FUX, 2018, p. 21).

Nobel é uma narrativa em prosa, assim como todos os outros escritos do mesmo autor, cujo conteúdo corresponde ao possível discurso frente à academia, em forma de monólogo. A ausência de modéstia, por parte do personagem, fornece o tom do discurso, o que lhe confere, também, a comicidade já característica da escrita do autor. Referências diretas a diversos e renomados autores, como Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway, José Saramago e Jorge Luis Borges, permeiam o furioso discurso, seja pela injustiça de suas indicações, pautadas pelo personagem, ou pela ausência ou esquecimento. Trata-se, entre outras coisas, de um julgamento da própria instituição, da comissão que avalia as atribuições de um ganhador, sendo o narrador-personagem, também, aqui, o juiz.

Por conseguinte, quanto ao narrador, é esclarecedor trazer uma definição dada pelo próprio autor, em entrevista concedida à *Revista Soletas*, ao mencionar exatamente às diferenças da função entre um livro e outro, corroborando o que apontamos em relação às

diferenças entre este romance e os demais:

Acredito que o narrador do *Antiterapias* e do *Brochadas*, apesar de um senhor sério e literário, é bem leve e divertido. Ele se autodeprecia o tempo inteiro e, ao rir da própria desgraça, dos infortúnios e dos desencontros, dialoga com outros escritores como Philip Roth, Kafka, Bellow e Freud. O narrador de *Meshugá* é pesado, cruel diante da loucura e de suas dores e de seus personagens. Já o narrador de *Nobel* é sarcástico e irônico. Ele quer exorcizar os seus monstros e toda a essência do ser humano. Ele se incomoda com a política, com a vaidade, com os jogos de amizades e com os privilégios – mas ele sabe que só está ali, recebendo a maior láurea da literatura, por ter participado desse jogo (CARREIRA, 2019, p. 450).

Esta citação nos conduz a pensar o próprio reconhecimento dos horrores provenientes deste jogo liberal (ou literário?) que, para o personagem, define o prêmio Nobel. É algo que percorre paralelamente o livro, a saber, um certo cinismo do personagem em sair de sua inércia política, no sentido mais amplo do termo, no exato momento da premiação.

Nota-se a mesma dificuldade para enquadrar ou classificar, quanto ao gênero, *Nobel*, pois ele parece não encaixar-se tranquilamente nas definições tradicionais de romance ou novela e, ao mesmo tempo, parece extenso demais para ser chamado de conto. É nesse limiar constitutivo que Fux demonstra estar mais confortável com sua escrita, que é fundamentalmente irônica, devido principalmente ao uso e à referência constante ao cânone da literatura, ao passo que o livro é, de certa forma, inclassificável.

Outro ponto que vale um destaque breve, a fim de não incidir aqui em uma repetição exagerada do mesmo conteúdo, é a construção intertextual e hipertextual que compõe a narrativa. Isto é confirmado a partir de uma frase de abertura, ilustrada com as folhas da láurea, que diz o motivo pelo qual Jacques Fux foi merecedor de tal honraria: “Por ter performado, falsificado e duplicado a narrativa dos escritores canônicos, transformando-a em sua perturbada obra” (FUX, 2015, p. 8).

Tocando o ponto que nos interessa, é possível enxergar aqui o conceito laciano de Real de duas maneiras. A primeira delas diz respeito a uma citação direta do personagem, que em seu monólogo menciona a escritora bielorrussa Svetlana Aleksandrovna. Há uma passagem específica que diz respeito ao que trabalhamos no primeiro capítulo, em relação ao Real escapar da amarra simbólica, não podendo assim ser traduzido em palavras:

As guerras não podem ser contadas. Poetizadas. Narradas. Há uma limitação da linguagem, uma impossibilidade de representação, um impedimento de compreensão. Senhores, para que pudéssemos contar um infinitésimo somente dessas malditas histórias, deveria haver no mínimo uma forma de sentir o cheiro pútrido dos dejetos,

da bosta, da nossa própria bosta misturada aos corpos dilacerados. Teríamos que conceber um mecanismo que nos permitisse ouvir o som enlouquecedor das armas, dos gritos, das dores, das lástimas, das fornalhas, da catarse coletiva. Do desespero das mulheres amamentando seus bebês há muito sem vida. Teríamos de inventar uma maneira de o leitor experimentar a náusea regada pelas cinzas dos exterminados, da sopa contaminada pelas lágrimas inúteis e desenganadas dos mortos-vivos e dos sádicos, do pão com sabor amargo da persistência, de adiamento do calvário e de esperança inútil (FUX, 2018, p. 100-101).

Esta passagem, dentro de toda a narrativa, é a que melhor define o horror vivenciado pelos contemporâneos e partícipes da guerra, bem como o próprio Real, sob a forma do que não pode ser dito, mas que impele e conduz os sujeitos, mesmo assim, a dizê-lo. Nesse mesmo sentido, o narrador conduz a pensar que qualquer literatura produzida sobre a guerra seria fruto de uma tentativa de falseamento, uma farsa, uma caricatura da realidade. Partindo, então, do pressuposto de que há algo de inassimilável que nem a literatura, nem mesmo a linguagem, pode dar conta, é que podemos pensar na segunda formatação do Real em *Nobel*. Tal formatação leva em conta a realização do desejo do narrador em ganhar o prêmio Nobel. Neste preciso ponto é fundamental, de antemão, respondermos uma questão: de quem é o desejo? Caso a resposta incidisse sobre o autor, Jacques Fux, todo nosso exercício de análise cairia por terra, na medida em que estaríamos, assim, submetendo a literatura ao equívoco de psicanalisar o escritor mediante suas produções. Não é o caso.

Ao observar que esse desejo manifesto por parte do narrador obedece a certa lógica, ao persistir desde sua enunciação, ainda no primeiro livro, é que podemos colocá-lo aqui como objeto causa do desejo. Fux, ainda sobre o narrador, é claro neste aspecto:

O discurso é um fechamento da tetralogia: que começou com o *Antiterapias*, em que o narrador diz que vai ganhar o Nobel, em seguida, passa pelas provações e fracassos ao ficar brocha e louco, até culminar com o recebimento do tão almejado prêmio. O discurso é um tratado sobre a pulsão que move o escritor. A mistura entre vida e obra, as idiosincrasias, as vergonhas, os recalques, os atos infames, grandiosos, benevolentes e perversos que movem os seres. Não há mitos, não há heróis, há apenas seres humanos – escritores ou não (CARREIRA, 2019, p. 451).

Se a tetralogia, como Fux a define, obedece a um certo fio que costura, ainda que paralelamente, os quatro livros, então podemos abertamente falar de um desejo, como desfecho, realizado aqui ao receber as láureas da premiação. Este desejo ao qual nos referimos é dotado de uma profunda relação com o Real, no ponto em que converge, e então é nomeado, de *objeto a*. Lacan comenta o seguinte acerca desse objeto:

O *Begriff* (*conceito*) evoca a apreensão, porque é correndo atrás da apreensão de um objeto de nosso desejo que forjamos o *Begriff*. E cada um sabe que tudo o que queremos possuir que seja objeto de desejo, o que queremos possuir pelo desejo e não pela satisfação de uma necessidade, nos escapa e se esquia. Quem não o evoca no sermão moralista! “Não possuímos nada, enfim, é preciso abandonar tudo isso”, diz o célebre cardeal, como é triste! (LACAN, 1961-1962 p. 334).

Há algo paradoxal nesta passagem, que diz respeito à negativa de apresentar o *objeto a* como um conceito estruturado e formulado, mas, inversamente, apresentar definições sobre a própria tentativa de apreender o que não se apreende, a saber, o Real. A esse resto matemático que sobra após a operação de significar, coube a função de causar o desejo. Em *Nobel*, podemos perceber um desfecho imaginário para a angústia do personagem, que ao ganhar o prêmio estaria enfim redimido em relação a todas as suas provações. Sendo assim, teria valido a pena a imersão na loucura e a falha do falo. Mas o que resta, afinal? Todo o discurso do narrador é atravessado pela fúria e insatisfação com a premiação, com a literatura e com todos os escritores laureados no passado, levando-nos a conceber a realização do desejo que atravessa os quatro livros como uma conquista vazia.

Portanto, é exatamente neste lugar que o Real, sob esta perspectiva, se manifesta, quando há a percepção de que tal objeto desejado, mesmo depois de obtido, continua a ser um objeto faltante, cuja completude se situa no impossível. Fazer literatura não é suficiente para o personagem, pois ela também se localiza no campo do objeto imaginário, daí a insatisfação com a insuficiência da realidade:

O inseto acordou metamorfoseado de escritor. Louco, doente, irracional. Levem-me, levem-me rápido para o meu quarto. Quero minhas drogas. Quero me livrar da mentira. Desejo repousar eternamente nas asas da ficção (FUX, 2018, p. 127).

Nesse sentido, uma possível conclusão para este capítulo, cujo objetivo principal repousa na ideia de busca pelo Real dentro da obra de Jacques Fux, acaba por encontrar, no decurso, um objetivo secundário, que se torna evidente somente no seu término. Deparamo-nos com um traço unário que, de certa maneira, conecta os narradores. Este traço diz respeito, antes da relação com o objeto, à relação com o próprio desejo do personagem. Desse modo, seria bastante cômico se aproximássemos os personagens de Fux à jornada do herói de Joseph Campbell (1990), que, mediante a paixão pela donzela (desejo), mergulha no rio da loucura, falha sexualmente com todas as outras pretendentes, provando, assim, seu amor inequívoco, e, após escalar as altas torres do castelo que a aprisiona, percebe tristemente que aquela era a donzela errada.

4. VERDADES, FICÇÕES OU POUCO IMPORTA? UMA LEITURA DE *MESHUGÁ* A PARTIR DO REAL LACANIANO

“Não é só a morte que iguala a gente. O crime, a doença e a loucura também acabam com as diferenças que a gente inventa” - Lima Barreto (*Diários Íntimos*)

4.1. As coisas que antecedem o escrito - Título

Parece-nos que o primeiro movimento dado, dentro de um estudo que se propõe no campo da literatura e, mais ainda, aquele que avança sobre determinada obra, diz respeito à delimitação de um gênero, levando em consideração, entre diversas outras nuances, as observações sobre a forma e o conteúdo. É bastante curioso quando notamos que Jacques Fux determina previamente o gênero de seu escrito, a saber, *Meshugá* – um romance sobre a loucura. Esta anúncio não é, certamente, ocasional. As construções literárias de Fux, anteriores a *Meshugá*, apresentam, como já vimos, certas burlas, brincadeiras e joguetes, com o leitor mais atento às características e classificações oriundas dos estudos literários, situando assim a própria indeterminação de gênero como característica fundamental de seus relatos, o que inclui este sobre o qual nos deteremos aqui.

A fórmula que é capital para o entendimento consiste em desmembrar *Meshugá*, mediante a suposta intencionalidade que o autor empregaria. Há, antes de uma definição, antes mesmo da primeira palavra impressa, uma capa, que contém um título, antecedendo assim a própria visão do autor sobre a narrativa. Deixemos, então, nos levar pelas brincadeiras de Jacques Fux, concordando de antemão que *Meshugá* é um romance, que contém recortes de diversas vidas traçadas, segundo o autor, no cerne da complexa loucura, essa especificamente judaica, tudo isso amarrado com enviesados postulados ditos científicos.

No entanto, não é possível, diante de nossa proposta, deixar o horizonte do Real lacaniano perder-se de vista, muito menos a forma metodológica da qual assimilamos a existência de algo para além, ou aquém, por vezes, do texto. Neste sentido, é válido, antes mesmo de adentrarmos o material textual que Fux entrega, pontuar a pluralidade da forma, neste livro em questão, que nos conduz ao primeiro vislumbre do Real: a indeterminação ou ausência de possibilidades de definir o texto. Claro, aqui alargamos um pouco o conceito para que nele caiba essa hipótese, mesmo que de maneira secundária.

É válido aqui, antes da tentativa de dar conta dos gêneros literários que integram a estrutura de *Meshugá*, retomarmos a noção puramente pragmática que transitamos entre o relato que é testemunhal, memorialístico e autobiográfico. Existem talvez inúmeras produções que abarcam tais gêneros, conflitando-os a partir de suas sutis diferenças. Embora haja o nosso reconhecimento de tais diferenças, aqui as tomamos como maneiras de perceber e ler o objeto – mais um exemplo de paralaxe.

Dividiremos, inicialmente, nossa percepção dos gêneros presente em *Meshugá*, em duas nuances, dentre muitas outras possíveis, de leitura. A primeira, diz respeito ao caráter testemunhal que carrega o escrito, levando-nos a definir, ainda que brevemente, o gênero em questão, argumentando através de outro texto, que contém características mais evidentes de pertencimento ao testemunho. A segunda gira em torno da autoficção e seus pormenores, relacionada diretamente à noção de verdade para a psicanálise, pois jogar com a realidade é o que denuncia diretamente a existência de algo para além do texto, ou da construção do personagem. As duas definições carregam em si diversas semelhanças, podendo inclusive ser confundidas, talvez por isso elencamos aqui a necessidade de discerni-las, com a finalidade de enxergar algo que está para além do subtítulo “romance”.

Pode-se, pois, demarcar o efeito de polarização que a introdução do gênero do testemunho, se assim pudermos nos referir à escrita de *Meshugá*, provoca, apesar de não tratar-se de um gênero de surgimento recente. O que isto implica? Que a literatura de testemunho desnuda a fronteira, até então delimitada, entre o escrito que é fictício ou descritivo. Trata-se, em suma, de um rompimento que aponta muito mais para a ética envolvida no ato de escrever, do que para seus efeitos posteriores. No entanto, há nesse romance de Fux explicitamente o ficcional, o ato deliberado de jogar com os personagens históricos, construindo a si mesmo com base nas multifacetadas figuras “loucas” judaicas. Neste trecho há uma formulação que, ainda que brevemente, sustenta que o uso deliberado da ficção está interligado à escrita de si:

Ele começou a recordar a própria infância. Da vontade que tinha de ser diferente. De ser ainda mais especial entre os já escolhidos. Para ele, o caminho percorrido pelos outros não poderia nem deveria ser o seu. Ele queria superar o que os outros puderam sonhar. Ser mais que seus antepassados almejavam. Mais, muito mais, que o futuro poderia lhe reservar. E assim o jovem e insólito artista principiou o falseamento dos seus sonhos e de suas autoficções (FUX, 2016, p. 179).

Isto já conduz ao que é definido como autoficcional. Antes de adentrarmos ao próprio texto, é necessário localizá-lo dentro de um espaço teórico que aponte para o Real que

procuramos. É fundamental a distinção entre o que chamamos aqui de testemunho e a autobiografia, partindo do pressuposto que todo escrito testemunhal é também autobiográfico, no entanto, nem todas as autobiografias são relatos de testemunho. O que os diferencia? Precisamente o encontro com esse Real que força uma escrita a partir de uma experiência necessariamente traumática, que tem como consequência o sentimento de angústia. Butler aqui é pontual para nortear nossas conjecturas: “qualquer esforço de ‘fazer um relato de si mesmo’ terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade” (BUTLER, 2015, p.61).

Ao pensarmos essas questões, é possível afirmar que a literatura de testemunho adquire um papel de protagonismo, desde o período pós-Segunda Guerra, devido à sua potencialidade de pensar a escrita não somente enquanto transmissão de algo, mas também a transmissão de alguém que escreve. Há uma produção essencial que recorta o relato memorialístico, nesse sentido, não completamente fidedigno, pois não há memória que traduza a Verdade, porém atravessado por algo que podemos chamar de verdade do sujeito.

Escrever sobre a loucura judaica, como faz Jacques Fux, é desfilar no carro alegórico das próprias memórias. No entanto, cabe aqui uma questão, que, apesar de mostrar-se de simples resposta, demanda certo cuidado: qual seria a diferença entre a literatura, ou relato, de testemunho e a autoficção em Jacques Fux? É cabível o questionamento devido à dificuldade de pensar *Meshugá* enquadrando-o nesses conceitos, o que nos leva a crer que a própria instabilidade pantanosa seja o terreno escolhido por Fux para escrever(-se),

Para tal, traremos aqui um contraponto dentro da própria literatura, um exemplo que determina os contornos presentes em um relato de testemunho típico, se assim pudermos nomeá-lo. Trata-se de um capítulo específico contido no livro *Verdade Tropical* (2008), escrito por Caetano Veloso.

A princípio, *Verdade Tropical* é um típico exercício da escrita de memórias, e não apenas isso, o livro se configura como uma alegoria da própria conceituação de memória, ou memórias, propostas por Paul Ricoeur (2007). A memória, segundo o autor, pode ser dividida em três formas, ou categorias. A primeira delas diz respeito à memória impedida, assim chamada por fazer frente ao ímpeto compulsório e que tem como constante tentativa a reelaboração de um fato que rompe, por vezes, com o que é passível de ser posto em palavras, daí a constante tentativa. Ricoeur também sugere a existência da memória manipulada, esta deturpada entre ditaduras, movimentos relativistas e negacionistas, dentre outras coisas. A memória manipulada está em evidência, sob a ascensão das *fake news*, das verdades apagadas,

dos assassinos da memória. Já a última é denominada memória obrigada, que surge como um véu posto em cima de um cadáver. Ela tem como intuito curar as feridas feitas por um determinado evento, logo, a memória obrigada pode ser vista como a estátua do mártir erigida em praça pública (RICOEUR, 2007).

De maneira sucinta, o capítulo contém as diversas reflexões sobre a clausura, o que lhe era solicitado pelos carcereiros, como cantar algumas músicas, os gritos escutados oriundos da tortura de outros, o medo advindo da falta de informações sobre a razão da prisão, sua relação com uma leitura feita durante o período, especificamente um livro de Albert Camus chamado *O Estrangeiro*, e principalmente, o temor da morte, que para Caetano era praticamente uma certeza, dada a morbidez da situação vivida ali. Toda essa parte se apresenta sob a forma de testemunho, tendo Caetano como agente ativo da narrativa. Caetano Veloso define, em outros termos, essa diferença, ao romper com a definição de autobiografia dada ao seu livro:

Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro. O tom é francamente autocomplacente (seria de todo modo requerida uma grande dose de autocomplacência para aceitar a empreitada). [...] Tive também que me permitir transitar do narrativo ao ensaístico, do técnico ao confessional (e me colocar como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil) para abranger uma área considerável do mundo de ideias que o assunto geral sugere (VELOSO, 1997, p. 18).

Vejamos como a definição teórica de autobiografia preenche de sentido o relato de testemunho, no entanto, ainda há algo que falta, mesmo que oriundo de uma percepção puramente subjetiva e sutil. Segundo Bourdieu:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, com a do efeito de causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. [...] Esta propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implicam a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido (BOURDIEU, 2006, p.184-185).

Avançando ainda no pensamento de Bourdieu sobre a caracterização da obra autobiográfica, temos as definições de Philippe Lejeune, que corrobora de maneira mais

sistemática a nossa hipótese de que *Verdade Tropical*, apesar de manter um disfarce, apresenta nuances, nem tanto sutis, do relato autobiográfico. Lejeune define a autobiografia como uma “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” (LEJEUNE 2008, p.14).¹¹

Por conseguinte, surge como evidência, a partir das definições concretas do gênero autobiográfico, o que percebemos como uma falta, que diverge exatamente das definições de relato de testemunho e que, de certa maneira, sucede o Real, com formas e contornos. Esta disparidade é o tempo, enquanto indicativo de que algo está além do momento vivido e do momento de escrita. É válido aqui afirmar que a escrita de testemunho está fundamentalmente atrelada ao tempo em que o autor escreve suas memórias. Ou seja, por mais que haja uma tentativa de resgatar fidedignamente a “essência” do tempo descrito, a mão que escreve estará no presente, bem como todas as suas influências. Isso corrobora o que Pollak (1992, p.204), em *Memória e identidade social*, diz em referência à memória: “A sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído”.

Então, superados entraves acerca da constituição do livro de Caetano Veloso como categoria autobiográfica, resta pontuar sua importância literária e, mais ainda, política, pois se trata de um escrito que vem, ainda que não intuitivamente, como um postulado histórico sobre a ditadura, carregado de impressões e relatos pretensamente fidedignos. Pollak observa, essencialmente, a importância que subjaz ao escrito memorialístico, quando afirma:

Além do trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si. Ou seja, cada vez mais uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização (POLLAK, 1992, p.206).

É viável retomarmos aqui a noção de Real enquanto aquilo que distorce a relação com o próprio tempo. Nem a definição de autobiografia, juntamente com todos os rigores que lhe é característica, nem esse adendo que assimila o tempo como partícipe do processo de escrita,

¹¹ Conforme sintetizados por Borges, os critérios objetivos usados por Lejeune para definir a autobiografia são: a forma da linguagem, que deve necessariamente estar em prosa, sob a forma de narração; o assunto tratado, formado essencialmente da história de uma vida individual, ou de uma personalidade; a situação do autor, afirmando uma identidade real, distante da fantasia; por fim a posição do autor, mantendo claras as identidades, tanto do narrador como do personagem principal, sob uma evidente perspectiva do narrador explícito (BORGES, 2019).

são suficientemente capazes de contornar aquele escritor que se debruça sobre seu escrito, estando com a mão que escreve no presente e, no entanto, a cabeça carregada de memórias de outros tempos, outras pessoas, outras histórias.

Nesse sentido, como associar a escrita de Fux, que congrega a visão de um escritor contemporâneo, com memórias de uma *Shoah* que, embora não vivenciada por ele como por seus antepassados, reverbera em sua existência e, conseqüentemente, em sua escrita? Este é o ponto que descentraliza a concepção autobiográfica da literatura produzida por Fux, na medida em que o tempo ocupa um papel outro, estando assim no limiar que compete às definições entre testemunho, autobiografia e autoficção.

Além disso, é capital também reconhecer a importância de certos autores que debatem não sobre o testemunho como gênero ou expressão literária, mas sobre a figura da própria testemunha, voltando-se assim para os sujeitos em questão. Giorgio Agamben é um desses autores e afirma (AGAMBEN, 2008, p. 27) que a palavra testemunha, em si, a partir de uma análise etimológica, permite de início algumas compreensões. Uma das origens do termo advém da palavra *superstes*, que indica o sujeito que atravessou determinado evento, do início ao fim, valendo-se assim da capacidade de testemunhar sobre ele. Outro termo originário, *testis*, refere-se àquele que está posto como um terceiro em um pleito ou contestação. Isto configura, assim, uma dupla posição, ativa e passiva, tendo o contexto descrito como referencial. A testemunha, mesmo que distante, exerce seu papel ativo à medida que escreve seu relato ou parcialmente se interpõe nesse processo litigioso.

Agamben avança em sua compreensão de testemunha amparado principalmente em Primo Levi, que desenvolve reflexões a partir de sua vivência como cativo no campo de concentração de Auschwitz. É pertinente ressaltar que tais conjecturas pautam-se na ideia da própria impossibilidade de narrar o acontecido, e isto corrobora o que pensamos acerca do Real e sua condição ímpar de, uma vez na literatura, apontar para o vazio que não é recoberto pelo campo simbólico. Agamben (2008) explica a impossibilidade de narrar a partir de outra via, a do estado de exceção imposto pelo regime nazista que, estando assim configurado como uma suspensão das leis e normas, não deixa possibilidade de julgamento simbólico das atrocidades ocorridas. Fux é preciso ao tratar, ainda que indiretamente, da angústia oriunda das tentativas de narrar a *Shoah*:

Os pesadelos começaram a não ser somente os dele, mas também os de todos. E os tormentos, as biografias e os martírios dos outros passaram a ser inteiramente os dele.

Ele se tornou seus fantasiosos personagens. E enlouqueceu junto com eles (FUX, 2016, p. 8).

4.2. Um romance de testemunho difuso com memórias alheias

Partimos de duas definições, a saber, a de testemunho e de autobiografia, com o intuito de estabelecer certas noções para pensarmos a autoficção em Fux. Este preâmbulo tem como objetivo demonstrar essencialmente as nuances mais complexas de *Meshugá*, tendo como norte, naturalmente, as dimensões do Real, ou até mesmo o Real em si, como já diferenciamos em um outro momento. Buscamos, pois, uma maneira de trazer a autoficção para a psicanálise, ou levar a psicanálise para a autoficção, detalhe cuja orientação ainda não sabemos ao certo, e só saberemos ao percorrer o caminho em questão. É válido demarcar que este caminho já foi percorrido, ainda durante as tentativas de oferecer contornos teóricos ao texto autoficcional. Faedrich (2015) reconhece nas formulações teóricas de Doubrovsky um esforço para conectar a escrita de si, esta ficcional, a uma leitura psicanalítica, atribuindo assim certa função terapêutica ao fazer literário. De maneira mais objetiva:

Na formulação original, Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que explica o aspecto dramático da autoficção. Não são raras as declarações dos autores sobre a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica. (...) Vê-se que a evolução do debate sobre o conceito e a própria produção literária associam a escrita terapêutica à autoficção. A escrita terapêutica, deve-se sublinhar, é a característica própria às “escritas do eu”, vai além da autoficção e é irredutível a esta. Esta é uma das razões pela qual caracterizar a autoficção como “escrita terapêutica”, mesmo que possa nos aproximar de sua compreensão conceitual, não ajuda a defini-la. O argumento pode soar inusitado, dada a frequência com que as autoficções são, de fato, escritas terapêuticas (FAEDRICH, 2015, p.55).

Como um breve adendo, é possível pensarmos que, quando uma escrita é caracterizada como terapêutica, e possivelmente o único capaz de afirmar isso seja, de fato, o escritor, há a presença de duas coisas: uma delas, certamente, é a angústia, que impele o sujeito a buscar formas de tamponá-la; a outra é o Real, que subjaz ao próprio sentimento de angústia.

Além disso, antes mesmo do propósito, que pode ou não ser terapêutico, mas que serve como elo entre a psicanálise e a autoficção, existe a própria autoficção como conceituação. Ainda que de maneira breve, é fundamental retomá-la aqui, com o intuito primeiro de atacarmos na noção que pensamos ser capital aqui, a saber, a verdade, esta não como o imediato contraponto ao ato, ou efeito, de ficcionalizar-se, mas como condição para tal. Philippe Lejeune

se detém, antes mesmo do conceito em si, na própria palavra empregada – *autoficção*:

É como se a palavra “autoficção” fosse um catalisador. Ou uma partícula traçante, cuja trajetória revela as linhas de força de um campo antes de se esvanecer. Talvez não exista realmente um “gênero” que corresponda a essa palavra, mas no rastro deixado por sua passagem, nossos problemas se esclarecem, nossas diferenças se exprimem (LEJEUNE, 2014, p.28).

Segundo Lejeune, quem cunhou o termo foi Doubrovski, numa definição clara e intuitiva sobre essa forma de escrita literária, sendo para ele uma obra através da qual o escritor se cria em um determinado personagem. Embora a realidade e a personalidade em si possam, neste contexto, ser infinitas, Doubrovski demarca a condição de conservar o nome real como característica da autoficção. É um conceito que, dentro do circuito acadêmico, segue não claramente delimitado formalmente, apesar dos esforços de sistematizá-lo. Há, também, uma espécie de generalização do termo, na medida em que é amplamente utilizado para definir toda a sorte das escritas de si, até chegar ao ponto de fusioná-lo na noção de “romance autobiográfico”. Aqui temos mais uma pista para pensar o emprego do termo “romance” que antecede o próprio texto de Fux. Há uma diferença entre ambos, como Faedrich afirma:

Alguns teóricos consideram “romance autobiográfico” uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. [...] Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico, sob a denominação de romance (FAEDRICH, 2015, p. 47).

É possível traçarmos uma associação direta entre essa definição e um texto trabalhado anteriormente, o *Antiterapias*, em que há um personagem sem nome que deixa um rastro, proposital, do autor e, concomitantemente, a utilização de recursos extratextuais, agregando algumas dezenas de recortes advindos de outros autores. Podemos adiantar que *Meshugá*, de maneira análoga, segue a lógica de trazer esses retalhos, no caso, de vidas, constituindo assim a ficcionalização do autor. Vejamos o que Fux tem a dizer neste sentido:

Ele sempre soube que as experiências não poderiam ser comunicáveis. Que a origem do romance seria fruto da história prodigiosa que cada indivíduo isoladamente carrega consigo. Que seria necessário buscar uma nova possibilidade de narrativa para tornar excepcionais e espetaculares as fábulas de cada um. E que era função de um bom escritor conseguir desvelar a beleza e a poesia por trás dessas histórias e ficções infinitas. Ele então engendrou o afastamento da própria obra para atacar essas

questões. Biografou, pesquisou e esmiuçou a vida, os medos e os escritos de cada um dos personagens que inventariou. Compreendeu, mas não ludibriou e dissimulou, a busca, a solidão, o suicídio e o desejo reprimido dos seus protagonistas. E idealizou que poderia fazer tudo isso apenas racionalmente. De longe. Sem se envolver. Apenas brincando com as palavras. Triste engano (FUX, 2016, p. 7).

Qual a razão de pensarmos a noção de verdade em Lacan, de maneira oposta à autoficção? Percebemos, ao longo desta análise, tanto a partir das formas e definições dos gêneros textuais já citados, como das maneiras e possibilidades que o Real pode incidir sobre um determinado texto, que a mesma manipulação consciente dos fatos exerce a função de camuflar exatamente o que não pode ser dito.

É possível traçar um caminho que nos leva a pensar a noção de verdade em Lacan, caminho esse que, para o psicanalista, enveredou por outros rumos, distantes da literatura. No entanto, cabe aqui o esforço de perceber a autoficção como uma forma astuta de manipulação dessa mesma verdade. Esta associação é pertinente devido ao uso de uma dezena de fragmentos de histórias de vida, utilizadas por Jacques Fux em *Meshugá*, livro ante o qual o leitor se pergunta a cada instante: isso aqui é verdadeiro? Essa indagação persiste com mais intensidade quando, entre os fragmentos de vidas que compõem o livro, Fux insere breves justificativas pretensamente científicas, para justificar a imposição de uma percepção do judeu como louco ou moralmente degenerado, dentro da sociedade. A presença cômica de uma seriedade científica, neste contexto, confirma ainda mais a hipótese de que a noção de verdade se opõe e, ao mesmo tempo, justifica a existência da autoficção.

Uma das definições do que vem a ser a verdade, em Lacan, encontra-se precisamente em um texto denominado *A ciência e a verdade* (1998), que antecede, a partir de outra ótica e contexto, certas análises feitas por Foucault¹² que dizem respeito ao saber, este como agente partícipe das políticas de dominação, entre outras coisas. Para Lacan, a questão que tomava sua atenção girava em torno da relação da psicanálise diante da ciência, e principalmente, a maneira que o discurso provindo das universidades encenava um saber sem fendas nem falhas que,

¹² Não é possível não mencionar aqui a concepção de saber para Foucault, que se constitui como um espaço próprio para a ação do sujeito, para a tomada de posição, enquanto inseridos dentro de um discurso. Um exemplo evidente que o autor traz é a prática médica, como exercício deste saber sobre o que é, ou deveria ser, irreduzível para o sujeito, o próprio corpo. Uma melhor definição: “Os elementos do saber são a base a partir da qual se constroem proposições coerentes (ou não), se desenvolvem descrições mais ou menos exatas, se efetuam verificações, se desdobram teorias, formam o antecedente do que se revelará e funcionará como um conhecimento ou uma ilusão, uma verdade admitida ou um erro denunciado, uma aquisição definitiva ou um obstáculo superado” (FOUCAULT, 2012, p. 219). Só existe saber se o conjunto que é enunciado parte, sistematicamente, de um ordenamento. É, antes de tudo, uma técnica de exercício do poder.

excluindo ou modificando a própria linguagem em que se inscreve, se constituía como uma maneira de assimilar o Real (LACAN, 1998). De maneira mais objetiva, qual a relação entre a universidade e a ciência com o Real?

O discurso científico, segundo Lacan, em sua dinâmica, movimenta-se a fim de tamponar a falha, esta inclinação se dá através do próprio saber, ou melhor, da razão utilitária que se faz dele. Estando inserido na modernidade, o saber passa a ser ente ativo dentro do encadeamento entre o sujeito e o Real, mascarando a profundidade do vazio constitutivo de cada um com o desejo constante e permanente de se saber mais (LACAN, 1998). Esta conjunção funda imperativamente uma regência, ou ao menos uma tentativa de fornecer à angústia fomentada pela existência do Real um lugar. Em contraponto, a psicanálise toma o saber a partir de sua totalidade, que inclui, certamente, sua própria falha. Considerar o saber como algo que também é faltante, traz para dentro da equação a própria noção de impossibilidade, traz o Real.

Por conseguinte, retomando o ponto central aqui, que é a noção de verdade, quando percebida dentro de uma obra que é autoficcional, essa relação não é nova dentro dos estudos literários, no entanto, não é possível excluí-la ao tratar da escrita de Jacques Fux e, especialmente, de *Meshugá*, pelo fato de esta narrativa estar, por inteiro, constituída a partir e através da memória, sendo esta vivida ou incorporada pelo saber-ser judeu do autor. Logo, como situar essa verdade dentro de sua literatura? Birman possibilita pensar a questão a partir de duas definições dadas por Foucault:

Foucault se voltou nos seus últimos cursos realizados no Collège de France, centrados principalmente na investigação da Grécia antiga, para a leitura da *parrêsia* como imperativo e prática discursiva do *dizer verdadeiro* e do *franco falar* (Foucault, [1982-1983] 2008, [1984] 2009). Procurou colocar então em evidência como dizer a verdade foi não apenas constitutivo da democracia grega, como também que essa entrou decididamente em crise quando o falar franco se perverteu, na medida em que foi transformado no falar por falar e no falar não importa o quê. Com isso, a dimensão de verdade que estava presente neste franco falar se esvaziou e se perdeu, já que a convicção, que implicaria o falante na sua elocução e que estava presente na sua versão originária, foi transformada numa prática de mera persuasão e de engodo (BIRMAN, 2010, p. 196).

Com essa perda da dimensão da verdade, a *parrêsia* seria uma prática discursiva que implica o sujeito por inteiro. Essa noção é o produto final do que outrora fora chamado de “dizer verdadeiro”, ou algo que, ao menos em teoria, poderia ser comparado com a verdade em si. Por outro lado, o “franco falar” corresponderia ao enunciado que implica o sujeito de maneira a colocar sua própria vida em risco.

Tal diferenciação conduz ao terreno ético da verdade, onde o “franco falar” diz respeito à implicação do sujeito para além de si, logo, um atravessamento do discurso por outros discursos, de outros sujeitos. Esta é a verdade confrontada. Ora, dentro da noção de verdade apresentada por Foucault, resgatada da filosofia grega, podemos notar que a escrita literária não parece se encaixar familiarmente em nenhuma das maneiras de enunciação da verdade. No entanto, é curioso reconhecer que a escrita testemunhal, seja ela autoficcionalizada ou não, carrega fundamentalmente uma implicação do sujeito-escritor em seus dizeres. Podemos pensar que se há um risco envolvido em submeter-se à prática do “franco falar”, o escritor de testemunho corre o mesmo risco de maneira oposta, o que não é dito que o aflige, angustia e, de certa maneira, o põe em risco.

Para Lacan, mas esta concepção já está amplamente presente em Freud, há a enunciação do inconsciente, em que este emite a verdade sempre de forma parcial e falha, caracterizando, assim, uma verdade semi-dita ou, ainda, um *semi-dizer*. Isto subverte o próprio “franco falar”, no sentido de que, mesmo diante de assumida responsabilidade sobre o dito, o que é proferido pelo sujeito consta como uma quase-verdade, pois a verdade, a partir dessas concepções, não pode ser inteiramente dita. Tal colocação nos impele a reiterar o lugar do Real dentro da literatura de testemunho, exatamente no lugar onde é posto o não dito, o Real não está aqui na lacuna, ele próprio configura-se como a lacuna.

Nesse sentido, ao pensarmos a escrita de Fux, especificamente em *Meshugá*, nos colocamos dentro desse espaço fronteiro entre o ficcional e o verdadeiro, mas agora pensando a verdade não como condição inequívoca da enunciação de si, mas como incompletude fundante da própria escrita. Se toda verdade só pode ser semi-dita, por conseguinte, só poderá ser semi-escrita. Esta compreensão nos leva a pensar o Real como algo que antecede e sucede o ato de escrever: primeiro como causa, depois como condição. Como pensar, diante do que foi posto, a concepção da autoficção, tanto como expressão literária, quanto como forma de escrever a si sem colocar o Eu, em sua completude, dentro das sentenças? Fux responde a isso, como sempre, nas entrelinhas de seu romance.

4.3. *Meshugá* - um romance sobre a loucura (da ciência)

Optamos por iniciar o último capítulo suscitando percepções que antecedem o próprio texto e dizem respeito à forma híbrida e contraditória a partir da qual Jacques Fux escreve. Esse

movimento tem como intuito simular a própria ação contemplativa de observar os detalhes que vinculam o título às imagens presentes na capa, as notas externas que comumente ocupam a contracapa, as cores e figuras utilizadas para compor a imagem do rosto. Esse também é um exercício que visa a agregar percepções e abrir vias de leitura, sem ter que necessariamente fugir do nosso objetivo principal, observando e reafirmando as potencialidades de *Meshugá* na promoção de discussões que envolvem diversas outras áreas do saber, como a História, a Filosofia e a Psicanálise. Alves apresenta a formulação de três sustentáculos presentes em *Meshugá*, num sentido que extrapola o próprio escrito, ao afirmar:

De fato, [...] *Meshugá* atende a três imperativos fundamentais: criar a persona de um (grande) escritor; encontrar uma forma/fórmula (autoral) de/para fazer literatura; e potencializar uma discussão ética sobre a construção da alteridade judia (ALVES, 2019, p.3).

Concordamos com tal formulação, ao passo que, a partir do preâmbulo anterior, pontuamos que a criação da *persona* em Fux passa, necessariamente, pela formulação conceitual da autoficção, levantando também hipóteses sobre o ímpeto do autor em utilizar-se de tal recurso. Por conseguinte, a partir da desestabilização formal das definições concretas dos gêneros literários supracitados, Jacques Fux consegue realizar, em *Meshugá*, um exercício criativo que foge, deliberadamente, das convenções literárias ligadas à tradição, constituindo-se assim como um texto em que o hibridismo é imperativo. Isto se caracteriza como uma assinatura do escritor, que imprime ali, além de palavras, uma estética muito particular. Por fim, retomamos a noção de verdade ao vinculá-la ao compromisso ético do autor em tratar e lidar com suas questões acerca da alteridade judia.

Quanto ao livro e seus pormenores, *Meshugá - um romance sobre a loucura* é publicado em 2016 pela editora José Olympio e narra, ou reinventa, a história de algumas personalidades marcantes, a partir de algum traço excêntrico, e que correspondem, segundo o autor, à concepção da “loucura judaica”. Os trechos que contam especificamente a vida de determinado sujeito são intercalados com fragmentos de artigos, numa linguagem científica assimilada pela época de sua produção, que conduz o leitor a problematizar, de maneira irônica, a veracidade das questões levantadas pelos personagens dos fragmentos narrativos. Todos os fragmentos, embora à primeira vista pareçam desconexos, culminam num capítulo final que revela o próprio autor, pontuando, ainda que subjetivamente, as marcas históricas que o fato de ser judeu deixaram sobre Fux.

É comum, dentro dos estudos literários, dissociarmos o autor do seu texto, pois o que verdadeiramente importa é o escrito. No entanto, Jacques Fux trata de subverter a impessoalidade acadêmica ao incluir-se abertamente no último capítulo. Sobre esse limiar transposto, temos:

Nesse sentido, os romances iniciais de Fux apontam para a construção de uma *persona* de escritor, para a qual se vai criando uma série de marcas autorais que fazem da escrita, também, uma revelação de si enquanto artista. O Fux escritor é, nesses livros, um judeu cujas relações com o judaísmo oscilam entre a burla e aquilo de que não se pode escapar, vendo-se frequentemente em tensão com sua religião, os costumes, as proibições, na vida, na escola, em casa, com os amigos, nas relações amorosas. Pesa sobre essa figura, ainda, todo o conhecimento acumulado sobre os judeus, ao longo da história, e o conhecimento produzido por judeus (ALVES, 2019, p.3).

Por sua vez, o caráter cômico da obra é outro ponto que merece certo destaque, pois nele é refletida a face mais virulenta da pretensa ciência dos tempos passados. É uma inversão do próprio espírito científico, no sentido de que a produção intelectual visava a justificar impressões e preconceitos de um determinado grupo em detrimento de outros. Pensar o judeu, como Fux o faz, implica se deparar com algumas produções científicas que tentavam ratificar julgamentos morais excludentes, seja por anomalias no tamanho do crânio e do nariz, ou pela suposta avareza excessiva, por exemplo, argumentos empregados como forma de autorizar o próprio extermínio de um povo e que culminou na *Shoah*. No entanto, antes mesmo do advento do espírito científico, esta função de demarcar a parcela degenerada da sociedade cabia, fundamentalmente, ao clero. Temos aqui um trecho que demarca esse contexto:

Durante a Idade Média, acreditava-se em inúmeros absurdos em relação aos judeus. Eram leprosos que deveriam viver afastados da sociedade; envenenavam os poços de água dos gentios, infectando a população com doenças e loucuras; eram bruxos e feiticeiros malévolos. E, por serem tão íntimos dessas moléstias e demências, seriam os únicos que conheceriam, e esconderiam, a magia da cura de todas as enfermidades (FUX, 2016, p.27).

Após a Idade Média, vem o Renascimento, período em que o esclarecimento toma conta da civilização e são criadas novas formas para não tão antigos hábitos excludentes. Aqui Fux retoma com ironia esse rito de passagem do clero para a ciência. É este tipo de humor desconfortável que o livro suscita, no mesmo tom em que o povo judeu é capaz de produzir piadas sobre si, como afirma o próprio autor em uma epígrafe retirada de um texto freudiano:

Tem início um período supostamente esclarecido. Com novas possibilidades. Novas teorias. Novos olhares acerca do povo judeu. Agora, buscando uma explicação mais

científica e sofisticada para o preconceito e para a insanidade judaica, mostravam que as práticas culturais e de higiene conduziram esse povo “sujo” e “tarado” à extrema loucura. Em 1793, La Fontaine, por exemplo, sugeriu que a maior frequência de doenças mentais era encontrada nesse povo. Havia, ainda, uma explicação estapafúrdia para essa prevalência de doenças mentais: “além de se masturbar exageradamente, os judeus se casavam muito novos, 13, 14, 15 anos, tornando os corpos e mentes fracos no decorrer do tempo, já que o fluido necessário para a vida – *Lebenslauf* – era desperdiçado desde cedo” (FUX, 2016, p.27).

Ou ainda, avançando na cronologia:

Em 1896 o grande cientista Krafft-Ebing demonstra “cientificamente” a ideia da prevalência da neurastenia – a ausência de força nos nervos – na população judaica. Além disso, ele também prova que os judeus “usam muito seu cérebro em um esforço incansável visando ao lucro desmedido. Por consequência, há na raça certa tendência à doença mental”. [...] Ainda segundo o mesmo pesquisador, “o judeu é um grande realizador na área do comércio e da política. Ele lê relatórios, correspondência comercial e notas da bolsa de valores durante as refeições. Não descansa nunca. Para eles, e de forma doentia, tempo é dinheiro” (FUX, 2016, p.69).

É necessário abrir uma lacuna em nossa linha de raciocínio a fim de contemplar uma das divisões alegóricas que delimitamos, partindo do encontro com a dimensão do Real, na obra em questão, a saber, o monstro (ou aquele que carrega o trauma no próprio corpo). É instigante a maneira como Fux conduz o raciocínio filosófico, sem fazê-lo diretamente. O título atribuído para o primeiro capítulo – *O judeu louco no jardim das espécies* – é uma referência a Foucault em seus escritos que versam sobre o caráter ou conceito de anormal. Esta prática, ainda sem nome, de construção e justificativas sistemáticas, com o intuito de excluir determinada população, utilizando-se, em nosso caso, da ciência, Foucault nomeia de *governamentalidade*. Ele compreende por governamentalidade, entre outras coisas, o poder proveniente do Estado Moderno, ou ainda, o que o autor propõe enquanto governo de coisas e homens. Com o surgimento, a partir do século XVI, de padrões normativos que circundam tanto objetos de atuação política, bem como suas estratégias, a arte de governar torna-se capital para a ruptura que implicará o novo Estado (FOUCAULT, 2008).

Sob tal enfoque, a regulação dos indivíduos, enquanto efeito moral da delinquência e do pouco, ou nenhum, domínio das insanidades revertem a dinâmica de funcionamento social em ente orgânico, sendo fundamentalmente lido e transcrito a partir de uma lógica científica (FOUCAULT, 2006). Corrompe-se a liberdade ao estatuto de condição, circunstância primeira da possibilidade de governar. Logo, a governamentalidade depara-se com a loucura na medida em que o Estado delega a função de gestor ao psiquiatra, ou alienista, dependendo da época de que tratamos, mandatário do saber científico, agora também poder regulador, culminando na

biopolítica, no sentido mais específico.

Vejamos como o judeu caracterizado por Jacques Fux contempla de maneira fidedigna o *anormal* foucaultiano. Em um texto intitulado *Os Anormais* (1974), Foucault define que o domínio da anomalia, bem como sua constituição, ainda represada no século XIX, passa fundamentalmente por três elementos que ilustram a figura do monstro: o monstro humano, o incorrigível e o masturbador. Nesta proposta de retomar a genealogia do “anormal”, as três categorias citadas se diferenciam da seguinte maneira: o primeiro grupo é o dos indivíduos que subvertem as convenções naturais e jurídicas, que são exceções físicas de um padrão corporal. Segundo Almeida:

O monstro humano combina o impossível com o proibido e, durante boa parte do medievo, serve como o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. Mesmo sendo o princípio de inteligibilidade de todas as formas da anomalia, o monstro é, em si, ininteligível ou dotado de uma inteligibilidade tautológica. Neste contexto, o anormal é, no fundo, um monstro cotidiano, um monstro banalizado (ALMEIDA, 2006, p.363).

O segundo grupo é formado e constituído por elementos que remetem aos indivíduos que precisam ser corrigidos, mas que são incorrigíveis de fato, e isso se dá num âmbito mais restrito, mais familiar e mais rotineiro. São comportamentos que excedem o esperado: “A partir da figura do ‘indivíduo a corrigir’ é possível a germinação daquilo que, no final do século XIX emergirá em meio aos domínios disciplinares como o saber sobre o crime: a criminologia” (ALMEIDA, 2006, p. 363).

O terceiro e último grupo é constituído pelos elementos que remetem à sexualidade e seu ocultamento (o masturbador ou onanista). Almeida (2006, p. 364) novamente nos situa: “Virtualmente qualquer patologia mental, debilidade física ou vício moral poderia ser desencadeada devido à prática do onanismo segundo o ideário médico burguês vitoriano”.

Ao longo do tempo transcorrido, é possível observar certa alteração no perfil dos monstros. É notável uma reabsorção do perfil baseado essencialmente em debilidades e transformações físicas, uma nova maneira de enxergar que, no entanto, ainda não implica seu desaparecimento. Parece que, em certa medida, ocorre uma elevação do incorrigível a um ente que contemple ou incorpore as duas outras instâncias, resultando assim num “monstro” que transita pelas categorias, incapturável por definições, mas que não deixa de ser assim chamado, pois ainda é observado da mesma maneira, através de um julgamento fundamentalmente moral.

Essas noções estão presentes, inclusive, na escolha dos personagens judeus de Fux, pois,

em menor ou maior grau, todos resvalam a monstruosidade à qual Foucault referia-se. É viável incluir a própria forma de escrever, uma espécie de *freak show*, como um traço constitutivo de sua escritura. Aqui retomamos Alves:

Além desses, há mais um gênero importante para a constituição de *Meshugá*: o bestiário. Comum na literatura medieval, o bestiário consistia na apresentação narrativa de animais ou seres reais ou fantásticos. Com certa ironia, o que Fux faz é reunir um conjunto de oito personagens excepcionais em suas trajetórias individuais, que, por seu turno, ao serem sobrepostas às teorias e aos discursos acerca da loucura judia, que por vezes colocou o judeu próximo do não humano, formam uma coleção de casos raros ou “anormais”. Com isso, Fux se apropria dos procedimentos de distinção e segregação para, então, sugerir sua arbitrariedade. Pois, ao dialogar com o bestiário enquanto gênero, o que o autor faz é apontar para os princípios classificatórios e seu papel na construção e legitimação do conhecimento – seja ele científico, senso comum ou outro qualquer (ALVES, 2019, p.7).

A partir deste apanhado, podemos pensar, agora, a vinculação proposta entre o discurso científico que se fundamenta em torno da verdade e a autoficção como expressão literária, uma via, das muitas, de contornar esse imperativo. Vejamos como a noção de verdade transita entre os dois pólos, tomada apenas de maneira e com rigor diferentes. Há uma marca fundamental, algo que, pelo uso de postulados científicos, justifica sua presença, não sutil, em *Meshugá*. Está ali, intercalando todo o texto, para incluir o tom cômico frente ao absurdo, mas também como forma de apontar para a tentativa da ciência de apropriar-se do que é divergente, formando assim um só *corpus*, não através da integração, mas do enredo que amparou o extermínio.

Desse modo, compreendemos que o Real, nesses fragmentos científicos do texto, encontra-se justamente em sua própria existência. De maneira mais clara, apontar para uma tentativa científica de apreender e totalizar o discurso simbólico conduz o olhar ao horror que é produzido através da insistência de dar conta do impossível. Além disso, a veracidade dos fatos científicos elencados por Fux não está em questão, mas, sim e necessariamente, o emprego e, principalmente, a forma do discurso estão, em sua escrita.

4.4. Oito formas de estranhamento

Não é possível iniciar, e principalmente finalizar, a escrita de um texto que é essencialmente testemunhal, e ainda mais, autoficcional, com um intuito puramente mercadológico ou como uma forma alheia de passar o tempo. Esse texto é iniciado a partir de um sofrimento, cujo endereço traumático é conhecido, porém as consequências desvelam-se

dia após dia. Neste sentido, a lógica freudiana de resgatar, através da fala do sujeito, o conteúdo traumático, é invertida. Sabe-se muito bem, da parte do sujeito angustiado, a causa concreta e localizada de seus sintomas. Logo, o que fazer com isso? Escrever. Contornar. Nomear.

O Real habita o limbo acronológico de algo que é entregue, ou revelado, através do encontro traumático e, concomitantemente, precede a verdadeira significação das coisas. Ele só é percebido, nesse contexto, quando a urgência do sofrimento bate à porta. Se o Real não é um objeto selecionável, causador de angústia e, ainda assim, nem podemos nomeá-lo, ele pode ser resumido no espaço ou tempo de puro assujeitamento. Lidamos, assim, talvez a única forma de fazê-lo, coletando os resquícios deixados por ele unicamente através da linguagem, falada, literária, musical, em suma, em qualquer formatação.

Os oito personagens de *Meshugá*, para além do fato de compartilharem a crença judaica, como vimos, também são vistos fora de um padrão de normalidade, bastante questionável. Aqui os monstros morais, onanistas, pervertidos ou desviados incorrigíveis ganham corpo através da escrita de Fux, que os recria ao seu modo.

A filósofa Sarah Kaufman, que além de necessariamente carregar os traumas de sua mãe biológica, vê-se precisando lidar também com a mãe adotiva, prosseguindo em um dilema reconstituído a partir dos conflitos da complexa relação e fazendo uso da escrita como mecanismo para lidar com o horror de Auschwitz; o cineasta Woody Allen, exposto publicamente por uma relação amorosa e pervertida com a filha adotiva de sua esposa; Ron Jeremy, um ator que fracassa devido a sua aparência física e sua incapacidade de atuação, mas que encontra o sucesso ao dedicar-se à carreira atuando em filmes pornográficos, sendo reconhecido pelo tamanho avantajado de seu pênis; Otto Weininger, outro personagem com profundas relações com a filosofia, constrói sua tragédia a partir da dicotomia entre os preceitos morais da religião judaica e a repressão de sua sexualidade, marcando sua obra por traços de angústia.

O matemático revolucionário Grisha Perelman adquire fama acadêmica notória a partir da resolução de um problema visto, até então, como o mais difícil da matemática moderna; Daniel Burros, um dos líderes mais radicais, paradoxalmente, da Ku Klux Klan, uma organização abertamente racista e antissemita, carrega e promove em seus seguidores, os ideais nazistas e de supremacia branca; o campeão mundial de xadrez Bobby Fisher cultivava seu ódio pelos Estados Unidos, transpassando em diversas declarações infelizes, atos inconsequentes e outras atitudes que colocam sua carreira esportista em xeque; por fim, Zabbatai Zevi, um

personagem que se vê como um líder messiânico, um novo Moisés que reconduziria o povo judeu para a salvação.

São os atos, e principalmente a relação ambígua com a religião judaica, que nos conduzem a pensar conceitualmente as dimensões do Real presentes em cada um dos personagens mencionados. São histórias atravessadas por conteúdos traumáticos vinculados ao judaísmo, sejam eles relacionados ao Holocausto ou aos preceitos morais da comunidade.

Fux centraliza seus personagens em torno do ser-judeu, no entanto, é notável que as questões levantadas pelos oito estão além das práticas e dos ritos particulares. A escrita incide sobre aspectos que versam sobre a maneira que cada um deles enxerga, altera ou visa à aniquilação de sua própria realidade, que é, de certa maneira, imposta, sem opção de escolha. Essa maneira de lidar com o imperativo é instigada pelo sentimento de pertencimento que funda, entre outras coisas, a noção social de interno e externo. Os personagens parecem não reconhecer uma ou mais particularidades da religião em si mesmos. Essa dialética do pertencimento, entre o ser e o estar judeu, abre uma lacuna para pensarmos o sentimento de estranheza que atravessa as oito narrativas, nomeado muito antes por Freud de *Unheimlich* – ou aquilo que é não familiar.

Segundo Freud (1919), o estranho, ou infamiliar, consiste na parte de si que é rejeitada para fora do Eu, ou para fora do sujeito, retornando em forma de horror. É nesse preciso ponto que é possível conectar tal noção aos personagens de Fux. Há, em todos, uma relação ambígua com o fato de serem judeus. Em determinado momento tal condição é posta em dúvida, seja a partir da ótica dos outros, do externo, seja pelo próprio personagem. É esse estranhamento de si que altera ou pauta a conduta dos oito judeus em questão. Vejamos como Freud trata essa questão:

O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. (...) nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (FREUD, 1919, p.238).

Ao tratar desse algo específico que rompe a semelhança das coisas novas, em detrimento do estranho, é que nos aproximamos do Real. Esta lacuna somente pode ser observada a partir da maneira que os personagens lidam com a angústia, esse sentimento sem rosto que é a expressão ou o resto do encontro com o Real. Lacan diz o seguinte:

O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de clarabóias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. “Súbito”, “de repente” – vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, não pode ser dito (LACAN, 2005, p.86).

Este é um traço comum em todos os personagens de *Meshugá*. Como veremos a seguir, é propriamente o encontro particular com o Real em cada história, seja através da percepção da monstruosidade em si, voltando ao que apontamos em Foucault, ou da percepção traumática *a posteriori* do ser-judeu.

Realizamos aqui um exercício de perceber a sombra do Real no texto, tomando-o de fora para dentro, agregando assim a complexidade necessária para cada um dos personagens, mas deixando registrada a importância de perceber a obra literária em questão a partir de sua totalidade, inclusive aquelas que não estão registradas no livro. Notamos o monstro foucaultiano e o estranho freudiano como traços que conectam os personagens e, ao mesmo tempo, mantendo no horizonte esta lacuna sem significação, que sustenta exatamente as duas vinculações hipotéticas que acabamos de relatar. Tudo isso está e não está presente no texto, assim como o Real, que só é visto no exato momento em que dobra a esquina e escapa ao olhar.

4.5. Oito formas de perceber o Real

Traçaremos uma divisão imaginária, ao tratar das particularidades de cada personagem de *Meshugá*, visto que já abordamos suas similaridades exteriores. Duas noções norteiam e embasam essa divisão: a primeira delas é a localização do evento traumático, que tem seu início marcado pelo *unheimlich*, rompendo assim a normatividade da vida de alguns personagens, ou ainda, através da percepção do monstro de si mesmo, da relação com o corpo e todas as questões imanentes a ele; a segunda forma de apreender o Real, nesse romance, consiste no corte, ou ruptura definitiva das tentativas e tratativas de simbolizar esta lacuna vazia do impossível – esta forma revela, em sua extremidade, a angústia como produto do fazer diário resultante do lidar com a impossibilidade de relatar algo, ou a si. Uma das formas de passagem ao ato¹³ é

¹³ Em seu *Seminário X* (1963-2005), Lacan propõe que a passagem ao ato não é somente própria do campo das psicoses, em que está em questão justamente a maneira de lidar com o simbólico, mas também pertence aos neuróticos. A passagem ao ato é, em essência, uma resposta ao Real, uma maneira inequívoca de o sujeito

exatamente o suicídio. Passar ao ato implica o esgotamento do recurso simbólico, denuncia a falta de possibilidades outras de lidar com a angústia, sendo este o fim de alguns personagens. Kofman, Weininger e Burros são os personagens cujos recursos se esgotaram. Em relação ao suicídio de alguns dos personagens que Fux constrói, esse é um movimento que tem por objetivo subtrair o sujeito de um cenário absolutamente insuportável, mesmo que de uma forma radical. Com a passagem ao ato, o sujeito sai de cena, fecham-se as cortinas, num teatro sem espectadores.

Sarah Kofman, como escreve Fux, é uma filósofa que carrega em si um anseio de escrever sua própria história. Para tal, a personagem confabula com autores que, em suas obras, tentaram de alguma maneira dar conta do conteúdo da angústia: “Leu, escreveu e deu outras interpretações para as obras de Platão, Sócrates, Rousseau, Diderot, Comte, Freud, Derrida, Kant, Nietzsche” (FUX, 2016, p. 9). Pautou sua carreira exatamente nessa busca pelo sentido do vazio que sentia, perante a conflitante relação familiar. Sarah perdeu cedo o pai, um rabino cujo destino se uniu ao de treze mil judeus sequestrados de seus lares na França pelo exército nazista. Percebemos aqui o estranhamento, como ruptura provocada pelo acordo feito pelo governo francês que permitiu a retirada de milhares de judeus para os campos de concentração:

Mas, até então, ela nunca havia falado sobre nada disso. Existia um medo de reavivar o antissemitismo se esse tema vergonhoso, da colaboração francesa na captura dos judeus, fosse estudado e discutido. E nela habitava um temor maior. Não queria (e não conseguia) remexer suas memórias, seus traumas e suas aflições (FUX, 2016, p.11).

É válido registrar aqui a aproximação do Real em duas perspectivas. A primeira delas, o susto, com o infamiliar que aponta para a relação que antes havia com a França, algo que estava ali e era deveras conhecido, mas que, através de um ato governamental, atravessa a vida dos judeus, influenciando seu destino. A segunda, não tão distante da primeira, diz respeito à impossibilidade de falar sobre essas memórias construídas, que nem o domínio filosófico é capaz de dar corpo, de simbolizar.

Sarah fora entregue, ainda criança, aos cuidados de uma outra mulher, cuja fé católica imprimia em sua carne a culpa pelas suas origens. Funda-se ali uma ambiguidade em relação à própria fé, em que o pai, raptado e morto por ser judeu, está implicado na tentativa de conversão

responder, à altura, à angústia, pois, dentro da lógica significante, é impossível articular uma reação. Diferentemente da formação do sintoma, que segue a lógica simbólica, pois é fundamentalmente endereçada ao Outro, a passagem ao ato ocorre quando o véu da fantasia se esvai, sobrando somente este Real. A ação correspondente ao ato segue um movimento contrário ao das ações cotidianas, não havendo o encadeamento lógico do pensamento, na passagem ao ato há uma ruptura entre a ação e o pensamento.

da mãe adotiva, formando na menina o sentimento de repúdio ao fato de ser, inescapavelmente, judia.

Toda a história passa paralelamente à tentativa da personagem de escrever, aqui literalmente, sua autobiografia – *Rue Ordener, Rue Labat* –, título referente aos nomes das ruas onde se situavam as casas que ela habitava. Amar a mãe biológica e odiar os preceitos judaicos herdados escavam a lacuna vazia do Real. Não há como colocar isso em palavras, ou, no caso, as palavras colocadas não são suficientes para escoar a angústia da situação:

[...] toda ação, de qualquer valor que seja, parece inútil – apenas o suicídio seria uma imposição. Tudo agora não tem importância nem sentido. Não, ela não quer que Memé seja glorificada depois da morte. Conforma-se que nunca foi salva por ninguém. Ela precisa se suicidar para provar que não viveu. [...] Sarah, após a escrita, se transformou num cadáver vivo. A morte havia tomado conta de todos os seus pensamentos. Ela só conseguia enxergar um caminho a seguir (FUX, 2016, p. 22-23).

O relato de Sarah, em *Meshugá*, finda com seu suicídio, exausta de tentar por em palavras o horror: “Não há salvação para Auschwitz. Não há nada além da maldade humana. Não, não existe espécie alguma de arte ou vida entre nós” (FUX, 2016, p. 24). O Simbólico se esgota ao passo que a última palavra é posta em sua história, e a partir dali não há outra maneira de lidar com a história que está ainda em devir e que, sob a forma de angústia, “não cessa de não se escrever” (LACAN, 1982, p.42).

Por sua vez, Otto Weininger, cuja história é narrada em um capítulo chamado *O sexo, o caráter e o silêncio de Otto Weininger*, é outro personagem que tem em suas raízes a filosofia. Aqui Fux inverte a lógica da narrativa, ao iniciá-la pontuando exatamente a forma que a história se encerra, através do suicídio. O ato, neste caso, aparece como resultado, novamente, da ambiguidade de sentimentos em relação ao fato de o personagem ser judeu e homossexual:

Ele, que se julgava desprezível, apóstata, deícida, sodomita, afeminado, não merecia a dívida da vida. Então concluiu, por que continuar sobrevivendo? Por que perseverar com essa existência ridícula, suja, pecaminosa? Por que não se tornar um exemplo? Assim, ele tinha de se livrar, e rápido, de toda essa ojeriza que sentia por si. De todo esse nojo pelo seu povo. Sim, ele estava certo de sua decisão. Estava convicto de que suas crenças numa razão superior eram precisas. Ele iria se matar hoje, urgentemente, colocando um ponto final na sua terrível angústia. Mas será que alguém, alguma vez, teria se matado repleto de dúvidas? (FUX, 2016, p. 71-72).

O estranhamento aqui está localizado no próprio personagem. Há tábulas morais que ditam que sua existência está fadada ao pecado. Como conciliar o pecado e a crença absoluta, num só corpo desejante? O texto apresenta um contexto familiar que se resume a uma mãe

omissa e condizente com as atitudes de um pai que abusava sexualmente, com frequência, de Otto. Há, ainda, o suicídio do pai como ponto lógico importante dentro da nossa busca pelo Real. O que centraliza nossa procura é exatamente a ruptura lógica causada pela percepção de si, essa deslocada de qualquer realidade que o habita. Otto não podia ser judeu, pois era homossexual; não podia ser homossexual, pois era judeu: “Ele atira em seu peito. Sente o prazer do sangue escorrendo pelo seu corpo. Não sente dor. Nem remorso. Nem saudades da vida que não teve. Ele se engana, e por isso encontra uma paz inventada” (FUX, 2016, p.84). Demarcamos aqui a lacuna do Simbólico, da ausência de possibilidades não de narrar o mundo em volta do personagem, mas de narrar e nomear a si mesmo como alguém. O Real está onde todo o resto não está, e nem pode haver.

Já Daniel Burros é anunciado como um dos maiores mentores “intelectuais” da seita denominada Ku Klux Klan, traço que é, por si só, suficiente para levantarmos a face antissemita, racista e nazista do personagem. Partiremos dessa imagem:

Em seus fervorosos discursos, mostrava grande desenvoltura, eloquência e habilidade de coerção. Seus olhos brilhavam, sua voz inflamava, seu sangue fervia quando discorria sobre os “detestáveis” judeus. Segundo ele, o grande problema da humanidade era a questão judaica, que infelizmente não tinha sido completamente resolvida durante a *Shoah* e, por isso, merecia ser finalizada de uma vez por todas (FUX, 2016, p. 109).

Daniel, ou Danny, como ironicamente também o chama o narrador, cresce ainda no furor da Segunda Guerra, em meio à qual sua paixão por itens bélicos e pela estética da guerra se desenvolvem. O pai frequentava uma sinagoga próxima de onde moravam, no distrito do Queens, em Nova Iorque, e é nesse lugar que Daniel descobre-se judeu, apaixonando-se pelos ritos e as liturgias da religião judaica. Durante os estudos que antecedem o *bar mitzvah*, ele questiona a rabino, com quem estava demasiadamente identificado, sobre as inconsistências do Deus que ele via na fala do mestre e do Deus perfeito que ele encontrava e interpretava a partir da sua leitura da Torá: “é impossível, rabino, é impossível que haja alguma inconsistência na Obra. Cada letra, cada suspiro, cada espaço é divino e perfeito” (FUX, 2016, p. 113). Além disso, a infância de Burros é marcada por um pai ausente e pela figura do rabino, que se torna, para ele, a referência paterna.

No entanto, o rabino, em outro momento, no auge da dedicação de Daniel aos estudos da Torá, muda-se para outra cidade. O personagem, então, vê tal atitude como um abandono – alguém tão conhecido, tão familiar, abandona-o. Esse fato condiz, também, com o que já

comentamos acerca do *unheimlich*, o estranhamento do outro, que possibilita e dá corpo físico à concepção do trauma do abandono. Habitam, em extremidades opostas, porém na mesma linha, o amor e o ódio, em Daniel. A reversão do amor pelo rabino em ódio frente ao suposto abandono possibilita a significação do trauma. Todo aquele sentimento sem direcionamento converte-se, fervorosamente, na repulsa por todo e qualquer judeu. Daniel, nesse momento, atribui um significado a sua vida, conferindo a si o objetivo de ser a pessoa que mais nutre ódio contra os judeus, em todos os tempos.

A fama do personagem cresce à medida que seu ódio cultivado aumenta. Torna-se violento, como era de se esperar, e pela violência acha uma maneira de pôr, nos punhos, as palavras que não consegue dizer. Em dado momento, um jornalista chamado Phillips realiza um trabalho investigativo sobre a vida de Daniel, que resulta na publicação de uma reportagem que denuncia as raízes e origem judaicas do maior líder antissemita de Nova Iorque. Os desdobramentos da reportagem são previsíveis, os outros líderes da Ku Klux Klan confrontam-no sobre o conteúdo escrito. Daniel se descontrola:

Ele grita “Heil Hitler! Heil Hitler! Heil Hitler! Vida longa à raça branca” e desfere o primeiro tiro em seu peito. O sangue escorre lentamente. Ele goza. Está matando o primeiro judeu. Algumas lágrimas de alegria e tristeza escoam de seu rosto, agora mais calmo e sereno. Instantes depois, sentindo ainda o prazeroso entusiasmo, ele estufa o peito, lambe e esfrega o rosto no seu sabão “feito da melhor gordura judaica”, esbraveja “Heil Hitler!” aproxima a arma da cabeça e executa o tiro final (FUX, 2016, p. 130).

O vislumbre do Real antecede este momento, o retorno do recalcado, que aponta para o seu Real, aquele fragmento que o discurso antissemita não conseguiu e nem conseguiria recobrir: o fato de Daniel ser judeu. Daniel é marcado, também, pela contradição, pondo um fim à sua vida, pois já não há possibilidade de narrá-la a partir desse momento. Foi consagrado como o nazista judeu.

Os três personagens que aparecem na continuidade da narrativa, reorganizada pelo nosso alinhamento teórico (ou imaginário?), atrelam-se ao Real visto que seus corpos assim o ditam. São sujeitos marcados pelo signo do anormal, seja devido à genialidade ou pelo desmedido comprimento do órgão sexual, no caso de um deles. Tal selo marca, também, os personagens, pois temos nesse “jardim das espécies” o monstro, definido somente pela sua característica física mais destoante; o sujeito a ser corrigido, que reúne em si os imperativos do saber jurídico e médico; também o onanista, que experimenta sua sexualidade ao mesmo tempo

em que rompe com certa normatividade moral. São eles Perelman, Allen e Jeremy, modelos fiéis dos *anormais* foucaultianos.

Grisha Perelman traduz o impossível matematicamente, como uma solução. Fux descreve o personagem a partir de uma cena de Grisha caminhando no supermercado com sua mãe, alheio aos movimentos do universo que o cerca. É, como esperado, uma mãe superprotetora, que projeta no filho seus próprios anseios e desejos não realizados. O personagem em questão nasce e logo dá mostras de sua excepcionalidade: a forma de resolver problemas; o interesse obsessivo pelos números, que o conduziria à carreira; e, mais além, os próprios mecanismos da vida de Perelman. Nesse mesmo mecanismo, a maneira infalível de equacionar suas angústias é transplantá-las para os números, postos no quadro negro. Caracteriza-se, pois, como anormal, isto é, ser que habita uma outra linguagem, que segue outra razão.

A juventude transcorre perseguindo conhecimento. Grisha se decepciona em cada universidade que ingressa, na medida em que elas pouco têm, ou não têm, o que lhe oferecer como acréscimo ao seu domínio no campo matemático. Frente à apatia da ausência de desafios, Perelman decide dedicar suas energias aos grandes desafios e demarca exatamente o impossível como meta. Em suas pesquisas, depara-se com o já conhecido enigma de Poincaré, uma formulação matemática considerada um beco sem saída dentro da comunidade universitária. Essa seria, ou deveria ser, a infinitização de um objetivo de vida, percorrer toda a questão mais difícil até então, sem necessariamente achar para tal uma resposta. Nesse meio tempo, Grisha demonstra sua afeição, e até inspiração, por um outro professor, Hamilton, cuja genialidade fora do comum se equipara à sua. Esta relação, ou sua ausência, delimita o próprio trauma, sob a forma velada do silêncio:

Grisha, eufórico, escreveu para Hamilton: “Tenho uma ideia e um caminho para resolver as suas delineações do problema. Vamos trabalhar juntos”. Ele aguarda, ansioso pela resposta. Pelo convite. Pelas conversas e discussões. Por carinho. Mas nada acontece. Hamilton teria recebido o e-mail? Teria lido e se convencido de que não deveria respondê-lo? Teria desmerecido o gênio russo? Teria se amedrontado? A verdade é que ele nunca respondeu a Grisha. E o matemático resolveu caminhar sozinho na esperança de encontrar Hamilton em outro momento da vida (FUX, 2016, p.96).

De fato, Perelman chega, sozinho, à solução do problema, levando toda a comunidade acadêmica ao êxtase, pois essa acabara de presenciar o impossível acontecer, um milagre matemático fruto do cérebro mais genial: Grisha. Ele, porém, no fundo só queria que sua

parceria tivesse tido sucesso, desejava alguém para chamar de amigo. Todo o furor das comemorações o atravessam como se ele fosse, em si, uma sombra, a própria glória não o atinge, pois só importaria nesse momento um único ato de reconhecimento, o da parte de Hamilton. Como isso não acontece, resta o nada, o silêncio. Aqui, a voz de Grisha faz um eco, a solicitação de parceria reverbera no infinito espaço, regressando somente, como todo eco, como a própria pergunta.

Uma carta endereçada para alguém, cujo remetente encontra-se, sempre, ausente. Esta é uma das formas, como vimos, de compreender o Real, a saber, ao mesmo nível da linguagem. Se a fala pressupõe um ouvinte, o que sobra, quando não há ouvinte, quando não se sabe, com precisão, o endereço? Grisha precisa desesperadamente falar com alguém cuja interlocução ele não tem – eis a angústia em seu sentido mais concreto.

Também Woody Allen é um dos excêntricos de Fux. Em seu ofício de cineasta e diretor, ele tem como característica mais singular a maneira como vê a realidade. Seus personagens são, de alguma maneira, indiferentes às coisas que os cercam, são, corriqueiramente, *estrangeiros*. É um mestre na arte da elevação do tédio, da revelação do que há de patético em cada existência, instigando risos constrangidos no espectador: a vida como ela é.

Neste capítulo específico da narrativa de *Meshugá*, há um deslocamento do encontro do Real, que oscila não em torno do personagem principal, o cineasta, mas de sua até então esposa, Mia Farrow. O Real se manifesta através da abertura de uma gaveta, ali, logo atrás das cuecas, no momento em que Mia acha fotos de sua filha adotiva sob a posse de Allen, o que rasga por inteiro o véu opaco da inocência da filha e, mais ainda, o casamento que não deixa de ser, em essência, uma relação imaginária de doze anos de duração:

Doze anos mais tarde, lágrimas de desespero, de loucura e de pavor preenchem sua essência. Ela já não suporta mais o tanto que sente naquele momento. É um estarecimento, um horror, um temor completo da própria existência. Um inteiro desnorteio do real, do simbólico e do imaginário. Ela segura e execra as fotos abjetas e pornográficas de sua filha adotiva tiradas pelo próprio marido (FUX, 2016. p.31).

Este é, ao mesmo tempo, o resultado do encontro com o *unheimlich* freudiano e, dramaticamente, com a figura do onanista de Foucault, que aqui surgem a partir do olhar de Mia Farrow, cuja vida, desde a abertura da gaveta, passa a se pautar em fugir da realidade, desvencilhando-se através do uso de entorpecentes, da própria morte subjetiva.

E quanto ao outro lado da história? Allen não acha razões, motivos, para se desculpar.

O que é o horror, para Mia, para ele traduz-se pela volúpia que sente/sentia pela enteada. Como se dissesse: Ora, mas isto não é motivo suficiente para tanto! O personagem começa a escrever sua angústia frente à situação traumática (para Mia) e cômica (para ele), em seus roteiros, neurotizando ainda mais seus personagens, suas autoficções:

Mas a neurose toma conta do seu ser. Ele vive o delito do amor, do corpo, mas teme por um instante a condenação e a execração pública. Ele se lembra dos seus filmes. Da ironia. Das muitas falas e insinuações que podem comprometer esse romance que agora assume. São tantas falas, tantas brincadeiras, tanto escárnio, e tudo isso se volta contra o real. Ele vai lembrando de todos os seus *scripts*, neuroticamente, se apavora. Chega até a se espantar com os próprios filmes anos depois. Com a própria comédia. Com a tragédia que ele recriou (FUX, 2016, p.42).

Neste ponto é perceptível que a angústia era comum ao casal então separado e que Woody Allen encontrara na ficção, ou no imaginário, uma maneira de colocar em palavras o que sentia. Já Mia Farrow não, pois ela, sim, vislumbra esse Real de que não pode falar e do qual só resta fugir.

Quanto a Ron Jeremy, podemos dizer que representa o exato avesso das *Brochadas* do livro homônimo de Fux. Nasce e, ao primeiro olhar da família, algo ali salta os olhos: o Real do corpo, pendurado entre as pernas, o pênis monstruoso; ou a monstruosidade do falo? Ainda criança, é marcado pelo signo da circuncisão, o judaísmo marcado como um selo, logo em seu bem mais precioso. Aqui a associação com o estranho, ou infamiliar freudiano, não é, de nenhum modo, casual:

Ronnie Jeremy Hyatt nasceu em 1953 e foi criado no Queens, Nova York. Seu pai era físico e sua carinhosa mãe trabalhava como editora de livros e como secretária do governo. Uma família normal, basicamente. [...] Entretanto, como já mencionado, no momento do nascimento algo estranho – *unheimlich* – chamou atenção para aquele menino. Seu corpo despertou um pouco mais a curiosidade dos outros. Ratificou não mais a fé no antropocentrismo, mas a certeza do falocentrismo (FUX, 2016, p.50).

O trecho do romance dedicado a Jeremy escancara a relação que antecipamos no início do capítulo, pela forma direta com que Fux refere, e associa, o conceito freudiano ao personagem em questão. No entanto, o infamiliar aqui é externo ao personagem, ele é posse da família, das pessoas que, ao longo da vida do ator, se deparam com seu membro avantajado.

Ele convive com a loucura e a vivência de perto. Sua mãe foi diagnosticada com esquizofrenia paranóide, o que o leva a ter uma relação bem próxima com a instituição asilar que ela frequentava. Ele também se torna professor de crianças excepcionais. Nesse sentido, o

personagem segue o caminho inverso ao de todos os outros da narrativa, que tinham uma dificuldade, e até uma impossibilidade, de significar a própria vida.

Jeremy sempre se identificou com as artes cênicas, almejava a carreira de ator, aos moldes convencionais, no entanto, devido à sua aparência e ao pouco talento, desvia o propósito da carreira para os filmes pornográficos. Lida bem com tudo e todos. Ron faz piadas com seu falo, sente certo orgulho de ser conhecido como “o judeu bem dotado”, ganha dinheiro e faz carreira com suas atuações que marcaram uma época. Consagra sua carreira bem sucedida, até então com um recorde nunca antes visto: a façanha de gravar uma cena com catorze mulheres, numa orgia de quatro horas de duração. Essa é a glória e, ao contrário de Grisha Perelman, Ron soube muito bem aproveitar os louros. Ele apresenta um exímio controle mental que o torna capaz de sustentar o pênis ereto por muito tempo. Lidar com essa “dádiva” o conduz e centraliza sua vida, porém Ron é obscurecido pelo próprio pênis, está aquém de seu membro viril. Onde estão seus desejos desatrelados do sexo?

Jeremy encontra a morte não provocada, não em ato, mas simbolicamente, uma vez que perde, como era de se esperar, com o avançar da idade, a potência que demonstrara na juventude. Morre quando não pode mais estar à altura do próprio pênis: “Em uma de suas últimas cenas, Ron aparece decrépito, deprimido, ausente. E ‘meia-bomba’” (FUX, 2016. p.67).

A profissão de Ron extingue nele a possibilidade de amar, tudo isto provocado pelo seu membro, mais ainda, pela imagem que a própria sociedade, seu entorno, constrói dele. O Real de Ron está, além de dependurado entre as pernas, na angústia provocada pela impossibilidade de atender a demanda: cumprir as exigências de uma legião de fãs que cobram a eternidade da “máquina sexual Jeremy”. Suas engrenagens enferrujaram, a máquina quebrou: o Real do corpo.

Outros dois personagens da narrativa que nos interessam são Fisher e Zevi. Eles constituem suas imagens através de seres intocáveis, são suposições imaginárias de si que, em dado momento, e a este momento chamamos de encontro com o Real, esfacelam-se. A travessia da fantasia de ambos é feita de maneira abrupta, por outra via, a do confronto e do choque com os seus maiores medos. Não resta, para eles, a imagem, o campo imaginário não suporta o peso de fatos determinantes que assolam suas existências, o Real prevalece.

Bobby Fisher sofreu desde cedo com a ausência do pai. Há nisso certa responsabilização por essa ausência: o que o pai fizera para a família se mostrar tão desestruturada? Por que sua mãe trabalhava e chorava demais? São perguntas sem respostas, sem significados, em uma

mente infantil. Dessa ausência surge a urgência de se provar, de ser mais. A mãe vai para a América em busca de paz, pois havia ainda, também na Rússia, um movimento de perseguição aos judeus. Sobre a mãe de Fisher, que aqui cumpre a função de espelho do ainda pequeno Narciso:

Ela, erudita e genial, cursara medicina em uma das mais prestigiosas universidades em Moscou e falava sete línguas fluentemente. Supunha ter um futuro brilhante pela frente. Almejava fazer parte da sociedade, da cultura e da alma de sua cidade. Mas infelizmente nunca pertenceu ao seu país. Nunca foi aceita. Foi perseguida e ameaçada como toda a população judia (FUX, 2016, p. 136).

Então Fisher descobre, enquanto buscava sobrevivência junto a sua família, um tabuleiro de xadrez. Põe o rei em xeque, sacrifica a torre para fazer com que o bispo sobreviva, executa com um movimento de mão os cavalos inimigos. Tudo isso faz sentido para ele. Sonha, cresce e vive o xadrez, até que aos oito anos anuncia sua pretenciosa decisão de ser o melhor jogador do mundo. Galga o caminho devastando os adversários até chegar, frente a frente, ao combate com o então atual campeão mundial. Está a um passo do seu maior objetivo, resvala o esfacelamento da imagem, e é nesse instante que treme:

Tudo agora é tão real, e ele nunca gostou da realidade. Essa realidade que o privou do amor do pai, que ele nem sabe quem é. Essa vida que o vai afastando da mãe e da irmã, e que o impossibilitou de conhecer o amor. Tudo isso apenas para se tornar o campeão mundial de xadrez? O que é xadrez? O que é o mundo? Para que serve a vida? (FUX, 2016, p. 144).

O ar, durante as partidas, segue em suspensão, Fisher sente febre em cada momento descanso, e é num sonho que encontra a forma de matar seus monstros: “sonha com a mãe vestida de rainha vermelha, mas doce, convidando-o para dançar numa casa de espelhos” (FUX, 2016, p. 146). Sonha, dança com a sua imagem e encontra motivação para vencer. No entanto, a glória no mundo do xadrez não é perpétua, sempre surgem novos prodígios que vão desafiar o campeão mundial. Fisher não aceita a possibilidade de perder seu título, pois foi angustiante demais olhar naquele espelho e ver sua tão erudita e genial mãe. Ele alcança a imagem dela uma vez, toca seus pés, seria então capaz de fazê-lo novamente? Esta resposta fica em suspenso com o falecimento da mãe. Bobby converte esse amor, agora sem objeto, em ódio, odeia tudo e todos, perde o norte e o horizonte da sua vida. É um Narciso que, ao debruçar-se no rio para admirar sua imagem (ou da sua mãe?), percebe que a água não está calma e límpida, mas turva e turbulenta.

O último personagem sobre o qual se debruça o narrador de Fux é Sabbatai Zevi, que nasce marcado pelo signo cabalístico, aquele que marca somente os escolhidos, aqueles cuja tarefa seria, humildemente, salvar o povo judeu. Até em seu nome o personagem carrega o sagrado:

Segundo a crença, o Mashiach iria nascer no mesmo dia da destruição do primeiro templo (586 a.C., pelos babilônicos) e no dia também da destruição do segundo templo (70 d.C., pelos romanos). Ele, o escolhido, o salvador, o redentor, receberia um nome em que a combinação de suas letras fosse também sagrada, profética, cabalística: “Sabbai”, auferido pelo nascimento no dia santo judeu – *o shabat* –, aglutinava lenda, mito e desejo de mudanças (FUX, 2016, p. 162).

Com o seu caminho traçado pelo divino, Sabbatai dedica a sua infância a estudar a Torá, o livro sagrado, com uma dedicação pouco antes observada. Tudo, naquele escrito, faz sentido para ele, mas isso não é suficiente. O personagem precisa atribuir seus sentidos à leitura. É neste ponto que Zevi, imerso em catarse, profetiza que atendia os critérios da profecia, mas não somente isso, assimila que o mundo só poderia ser salvo a partir da sua vontade.

Está constituída a inabalável imagem do salvador do mundo judeu. Se ele é rei, pois assim Deus quis, o trono lhe pertence e ele deve tomá-lo. Ora, assim como toda a História ensina, a loucura é premiada, em certos casos, com seguidores, aqueles que se identificam, ou mais, que necessitam daquela figura específica, no caso, a do salvador, para construir sentidos para si. Boatos espalham-se como um rastro de fogo, logo Zevi seria convocado para prestar esclarecimentos sobre suas reivindicações. É provocado a pôr sua divindade à prova: “Se é o Messias, aceite levar uma saraivada de flechas!”. A crença nunca fora um problema para ele, afinal, seu peito era ungido pela proteção que somente o messias, segundo as escrituras, teria. Aceita o desafio. Morre, como todo humano, mas antes mesmo de dar-se conta dessa humanidade.

Dois pontos aqui chamam a atenção quanto ao Real lacaniano. O primeiro deles diz respeito ao sagrado. Ambos compartilham a característica de fazer furo no campo simbólico: Deus é impronunciável, assim como o Real. Tomando como ponto de partida essa característica do Real como o que faz furo tanto na realidade concreta quanto na definição simbólica, é possível perceber a aproximação do conceito com o que o próprio Lacan, em seu *Seminário XX*, chama de divino, ou, para sugerir uma noção temporal, espaço divino:

O Outro, o Outro como lugar da verdade, é o único lugar, embora irreduzível, que podemos dar ao termo *ser divino*. Deus, para chamá-lo daquele nome, para chamá-lo

por seu nome. Deus é propriamente o lugar onde, se vocês me permitem o jogo, se produz o *deus-ser – o deuser – o dizer*. Por um nada, o dizer faz Deus ser. E enquanto disser alguma coisa, a hipótese de Deus estará aí (LACAN, 1985, p.51).

Lacan pontua a impossibilidade de nomear Deus, que é tratado por significantes como o Senhor, ou o Altíssimo, na ausência de um nome que seja capaz de significar a potência de sua totalidade. Dessa forma, tanto o divino quanto o Real não podem ser acessados através dos recursos significantes, só podendo ser acessados a partir da vivência, ou da experiência fora da virtualidade do imaginário. Segundo Braga:

Cabe aqui chamar a atenção à semelhança que esta concepção de domínio do divino tem em relação às descrições de vivências espirituais. No que tange ao sentimento de impessoalidade frente ao encontro com o Real; é preciso deixar o significante, desprender-se do nome, para que possa adentrar no terreno do inominável. Além de Deus estar relacionado a essa impossibilidade de representação, Ele também é referido como Aquele a quem o homem não pode ver ou tocar, uma vez que não suportaria esse contato, tamanha é sua luz e seu poder (BRAGA, 2014, p.158).

Em outras palavras, o Real e o Sagrado se confundem no limiar das experiências fora das representações. Premonições, relatos de quase morte, êxtase e epifanias que se caracterizam como rupturas podem, de certa forma, ser observados unitariamente. Ou, ainda, retomando o que Zizek (2003, p.33) afirma: “uma vez que não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade e somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico”.

Outra interpretação possível para o Real reside na lógica que empregamos na leitura de Zabbatai Zevi, a saber: o Real como aquilo que desvela o Imaginário, suspendendo as significações. Zevi constitui sua imagem em torno de algo que, por si só, não tem rosto, apenas função. Ao contrário de Fisher, que perde a imagem de si ainda em vida, Zevi encontra o Real na ponta da flecha que lhe atravessa o coração. Está tudo terminado naquele momento: o desejo (ou dever) de salvar o mundo, a vida, ou sua própria imagem.

4.6. O nono personagem, o Real através do espelho

Por fim, o nono personagem não tem nome, mas está presente nele a imbricação com o autor, Jacques Fux, ocupando o último capítulo do livro, intitulado *Pertencer: a verdadeira morte*. Esta parte do livro justifica a digressão que fizemos anteriormente em relação aos elementos autoficcionais de *Meshugá* e também revela de maneira mais evidente o caráter de testemunho difuso do romance.

O último capítulo é composto pela própria implicação do autor em sua escrita, constituindo remissivamente uma parte da narrativa que busca, até mesmo na infância, uma forma de contornar a angústia oriunda do fato de ter nascido judeu. Não é difícil observar que todos os oito personagens, bem como as questões que os envolvem, orbitam invariavelmente ao redor desta insígnia recebida ao nascer, posteriormente marcada no corpo, nos gestos, nas comidas, nos costumes e nas formas de perceber a sociedade. Não haveria possibilidade de excluir o autor, também judeu, dessa conjuntura complexa.

Como é possível elaborar um traço herdado, em que a referência primordial é fatalmente um trauma? O nono personagem recorta sua realidade judia, amparada em outras figuras, despreziosamente distantes, para dar sentido exatamente a esse traço herdado. Aqui o autor remete-se aos anseios infantis:

Na infância, ele – como todos os personagens desse livro – também poderia ter se engendrado como alguém brilhante. Genial. Excêntrico. Espetacular. Mas isso seria uma grande mentira. Sim, ele cometia atos risíveis, surpreendentes, inesperados e inconcebíveis, como todos os seres fabulosos. Talvez suas ridículas professoras o encarassem com relativa desconfiança. Seria ele um idiota completo? Um menino-problema? Uma criança medíocre ou um futuro gênio? O fato é que elas nunca o notaram. Nem elas nem as colegas. Ele nunca foi especial (FUX, 2016, p. 180).

É a partir do reconhecimento da insígnia herdada, do prepúcio tomado desde cedo, que o personagem em questão coloca-se como especial para, logo em seguida, ao confrontar-se com a comunidade externa ao judaísmo, ter seu título revogado. O que resta neste espaço vazio? A dimensão imaginária, como vimos, é responsável por promover o sentido em torno do Real que é, essencialmente, a ausência de sentido, o imprevisível, traumático e, quase sempre, também ameaçador encontro. São esses alicerces instáveis que dão origem ao que comumente é referido como “Eu”, fruto direto de uma relação alienante com tudo e todos que cercam o sujeito, que contam para ele quem, e como, ele é. Quem sou?

Esta relação alienante, como nos conduz a pensar o nono personagem, não é de todo inabalável, pois, à medida que os significantes são recebidos, eles são confrontados diretamente com a realidade externa – a professora que não vê –, capacitando o personagem a indagar-se “quem serei?”. Neste ponto há uma confluência entre o que fora herdado desde seu nascimento simbólico (que antecede o nascimento real) com seu próprio desejo, pois segue implícita, dentro do questionamento, uma nova possibilidade: Quem eu quero ser?

Fux encontra o Real no momento em que termina seu escrito, lança-o ao julgamento do

outro. Ao passo que o escrito constitui-se numa tentativa de tamponar a angústia do ser-judeu, através do resgate de uma imagem dogmática do judeu, o autor serve-se de um tom finamente cômico para tratar das complexas questões dos personagens reinventados. É, em suma, um capítulo que escancara a busca pelas raízes de seu pertencimento:

Ele enlouqueceu junto dos seus personagens. Já não sabe mais quem fala. Ignora de quem são as dores, as memórias, as tramas, os traumas e as invenções. Desconhece e adultera as verdades históricas, as biografias, as próprias reminiscências. Ele precisa testemunhar sua mediocridade. Tem que confessar sua fragilidade e sua ojeriza. Busca alguma forma de redenção e suplício através da escrita (FUX, 2016, p.179).

Pertencendo a uma comunidade unida em torno da lápide do Holocausto não vivido, mas experienciado, Fux realiza suas pesquisas, mergulhando cada vez mais fundo no horror da história, da sua história. Estar e não estar ali, frente ao sofrimento puro, uma testemunha *in absentia*. Vejamos aqui a ambiguidade do pertencimento, ao passo que o fato de ser judeu inclui o personagem dentro de uma comunidade, a comunidade o exclui de todo o resto das possibilidades de ser. É através do pertencimento que o nono personagem deixa de pertencer, como ele mesmo reflete:

Assim como seus personagens, ele sempre teve uma necessidade enorme de pertencimento. Pertencer a algo, a alguma coisa, a alguém: uma busca sufocante por algum significado, algum sentido, alguma razão ou sentimento que pudesse inseri-lo no todo. Talvez uma procura metafísica pelo seu verdadeiro destino ou pela sua legítima maldição. Esse desejo de pertencimento é uma fraqueza, mas também um objetivo. Algo a alcançar e com o que sonhar (FUX, 2016, p. 180).

Refletir sobre o pertencimento da comunidade encaminha o personagem em questão a pensar, antagonicamente, a discriminação. Esta é uma polarização ficcional, assim como são o amor e o ódio. Ao eleger, ou no caso, ser eleito como pertencente a uma determinada comunidade, o processo de discriminação com as demais é iniciado. É através dessa série paradoxal de reconhecimentos que nosso conturbado herói encontra em Clarice Lispector um exemplo, que até então estava em falta, de alguém que, enquanto judeu, lida através da escrita com os fantasmas que acompanham os pertencentes:

Para Clarice, pertencer é viver. Já para ele, que nunca pertenceu e que nunca negou o pertencimento como ela, não havia possibilidade, então, de continuar vivendo. Assim ele se torna um jovem melancólico, alheio, distante e desamparado. Não por culpa do olhar de seus pais, sempre presentes e dando-lhe essa prisão de amor que se abate para sempre sobre seu futuro, mas por conta do olhar do outro, que ele já havia assimilado.

Ele passa a não querer pertencer, nem a não pertencer de fato. Habita a terceira margem do rio e não deseja mais viver (FUX, 2016, p. 183).

Por conseguinte, ao deparar-se com diversas histórias, nem tão inspiradoras, mas certamente impactantes, o escritor, que aqui também se faz personagem, identifica-se com cada um dos oito escolhidos, por uma ou outra característica, mas sempre centralizando a indeterminação do discurso oriundo da cultura judaica, como fonte, em alguns casos, da angústia do pertencimento. Ele decide, então, escrever(-se).

Ao iniciar o movimento de escrita, o narrador/autor (enfim, como saber os limites entre ambos?) sente dores, solidão, pânico, até quase se convencer de que a morte é iminente. Será que não era? Só um médico poderia dizê-lo: “você está em perfeito estado”, diz o médico. Indaga-se sobre como seria possível não estar à beira da morte, quando o Real o adocece: “Aguarda muito angustiado pelo fim iminente. Aquela dor é real. A dor no peito era inventada. Inventada pela falta de amor. Pelo abandono. Pelo medo” (FUX, 2016, p.194).

Fux percebe que a ficção, sua própria ficção, não é suficiente para simbolizar aquilo que na história é incapaz de falar: são os muçulmanos¹⁴ mudos sem face, são as pilhas de sapatos, o sabonete feito da melhor gordura judaica, um xeque-mate, a insuficiência da filosofia em explicar, o corpo que não obedece, fotos escondidas em uma gaveta, o sentimento divino, o infinito; ou pior, a impossibilidade de escrever.

A escrita, neste sentido, funciona como um furtivo olhar no espelho das identificações. Ao passo que o personagem encontra um tanto de si nos outros, os outros levam um tanto de si, de suas histórias, para o autor-narrador-personagem em questão. Esta seria uma maneira oportuna de parafrasear Nietzsche, pois, afinal - *quando se olha muito dentro de um personagem, o personagem olha dentro de você.*

¹⁴ Esta é uma referência a alguns pontos específicos da obra de Giorgio Agamben, em que ele define a total despersonalização vivenciada por alguns sujeitos levados para Auschwitz, chamando-os de muçulmanos em função da posição do corpo em que costumavam tentar abrigar-se. Eram pessoas que caminhavam sem identificar-se nem mesmo com a língua falada. Seriam os muçulmanos dos campos de extermínio não caracterizados pela ausência de algo, mas da própria ausência.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação consistiu, inicialmente, em uma coleta das referências diluídas dentro da extensa obra de Lacan, tendo como auxílio a obra vital de Dunker (2016), bem como Badiou (2017) e Safatle (2020). Esta tríade teórica capacitou nosso escrito de uma base sólida, apesar de muito ampla, que desse conta de conectar o Real lacaniano, ainda que por vezes conceitualmente, com a literatura, antes mesmo de possibilitar sua vinculação com nosso objeto primordial de estudo, o livro contemporâneo de Jacques Fux, *Meshugá* (2016).

Tomamos aqui, de maneira genérica mas não descuidada, como uníssonas as possíveis formas de definir e discernir os textos referentes aos conceitos de memória, de testemunho, bem como o relato autobiográfico, reconhecendo uma grande amplitude de trabalhos que exaustivamente trataram de defini-los, que optamos por fazer um uso mais pragmático, como forma de leitura, como fonte de percepção do Eu ali, por vezes muito presente, outras nem tanto, mas sempre importante na escrita literária de Fux.

Logo, sua escrita nos permitiu perceber que o Real, como o compreendemos, pode ser visto como um contorno teórico, entrevisto pela lacuna deixada, ou pelo afeto implicado em uma ação ou frase de um determinado personagem. Outras vezes, como trouxemos em um texto presente no *Bestiário* (1971), de Julio Cortázar, ele aparece como a Coisa em si, tomando a casa e engolindo os personagens, algo avassalador e inexplicável que está ali e, ao mesmo tempo, não está.

Além disso, outro ponto que caracteriza este escrito pode ser visto ao perceber a utilização de outras obras, às vezes distantes e até desconexas, exteriores aos textos de Jacques Fux. Esta opção funcionou como fontes de percepções mais concretas sobre o que gostaríamos de expor, como o Real enquanto Coisa em Cortázar, o rompimento com a cronologia através da infinitização do texto em *Perec*, e ainda as definições de um relato de testemunho, aos moldes “clássicos”, a partir de Caetano Veloso. Tal caminho, por vezes tortuoso, foi o modo como encontramos para tratar do caráter fundamentalmente híbrido dos textos de Jacques Fux. Assim como precisamos da literatura para falar sobre o Real, foram necessários outros textos para falar sobre a obra de Fux.

Deste modo instável, pois somente assim seria possível, buscamos perceber o Real em todos os romances de Fux publicados até o momento, partindo do privilégio que é trabalhar com um escritor recente, contemporâneo, vivo e ativo dentro do contexto literário e acadêmico.

Captar linearmente o Real implicava revisitar os textos, que muito se diferenciavam entre si, buscando algo que ali fosse sintomático, expandindo o sentido clínico da palavra. Mas o que seriam estes sintomas, ou rastros, afinal?

Esta dissertação, assim como a grande maioria dos escritos acadêmicos, surgiu a partir de um incômodo. Antes mesmo de perceber as dimensões do Real lacaniano em *Meshugá - um romance sobre a loucura*, estava esta sensação estranha que permanece quando lemos, ouvimos, ou vemos certas expressões artísticas, que podemos nomear, ainda que genericamente, de angústia ou, de maneira ainda mais simplista, de afeto. A angústia, que tanto foi referida aqui, que aparece em uma boa parte das vivências dos personagens e que, invariavelmente, atravessa não somente *Meshugá*, mas a obra de Fux, sobressai das palavras, persegue alguns leitores e funda, certamente, uma motivação para escrita.

É válido ressaltar que a angústia também é o afeto que estrutura toda a clínica psicanalítica, que subjaz às expressões sintomáticas e, além disso, direciona o sentido do tratamento. Percebemos, através dos textos de Fux, especialmente aqueles que testemunham, que o ato de escrever, em si, é uma tentativa de transformar o Real em Imaginário, vestindo assim o vazio essencial com uma roupagem mais aprazível, ou em Simbólico, nomeando este vazio, trazendo-o para a linguagem. Estas vias possíveis de contornar o Real incontornável produzem, não havendo possibilidade de fazê-lo, a angústia.

Em outras palavras, Freud compreende o afeto em questão como a iminência da perda, que inicialmente gira em torno das figuras que ocupam as funções maternas e paternas – *o medo do desamparo* –, pois há uma dependência absoluta dessas pessoas. Este sentimento se desenvolve, se assim pudermos afirmar, para o temor de não ter o amor, pois a separação aqui inicia-se juntamente com o início da autonomia ou – *o medo de não ser amado*. Como transmutação final, a angústia projeta-se sobre o único destino inescapável comum a todos os sujeitos – *o medo da morte*.

Para Lacan, este afeto pode ser traduzido não como o fundamental e iminente medo da perda, mas como a *falta da falta*. Dentro do contexto infantil, este pensamento adquire maior clareza: não é a ausência da mãe que causará a angústia, mas a possibilidade de ela permanecer ali, preenchendo os espaços e atendendo os desejos, para sempre, suprimindo assim a emergência do desejo. Diz Lacan: “O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo” (2005, p. 64).

Mas como isto se relaciona com a escrita literária, mais precisamente, com *Meshugá*?

Se a angústia, em um de seus estados-limite, é um afeto resultante de um abalo, ou vacilo, na dimensão Imaginária, a ruptura provocada por este ente estranho chamado Real, dentro do discurso, transpassa a fronteira do livro em direção ao leitor. Neste mesmo raciocínio, se o Imaginário trabalha para produzir uma certa noção de uniformidade da realidade, esta função também coaduna-se à proteção do sujeito dessa angústia avassaladora. Dentro dessa redoma protetora e imaginária, existe a possibilidade de construir narrativas, de falar acerca de uma determinada experiência de vida, ou seja, para o escritor, o texto é, sem dúvida, um objeto do qual se extrai satisfação. Aqui observamos o limite da experiência de produção de sentido (SAFATLE, 2006).

Este objeto (*a*)literário capacita o sujeito que escreve para racionalizar, não transcrever, certos eventos traumáticos, trazendo-os para um terreno mais estável. Desse modo, a literatura é partícipe na percepção dos fenômenos advindos da angústia, pois ela é, simultaneamente, causa da escrita e, conseqüentemente, sua cura. Percebemos que esta via de leitura, através da angústia, segue muitos caminhos já conhecidos, trilhados pela pesquisa em torno do Real, e, por este motivo, mesmo que não ocupando um espaço de destaque na presente dissertação, pois não era nosso foco, é válido aqui erguer novas e outras possibilidades de percorrer o caminho conhecido, no entanto, mirando outro lado da estrada. Acreditamos este ser, de fato, o sentido de uma consideração final sobre um conjunto temático específico tratado neste estudo. Aqui reiteramos: perceber o Real dentro da escrita literária de Fux passa, sistematicamente, por todos os destroços deixados como rastro, mas também como pista, de sua presença, sendo a angústia um, de muitos outros, objetos possíveis de estudo.

É possível concluir que há, na escritura literária de Fux, uma presença do Real, seja enquanto sombra ou Coisa. Esta presença, ou aquilo que não foi falado no texto, pode ser percebida através de certas posições dos personagens, por vezes do autor disfarçado em narrador, frente a determinados assuntos e contextos reconhecíveis: a morte, abordada principalmente em torno do suicídio; a relação com o próprio corpo, através do efeito de se notar diferente dos demais; além da evidente implicação com a cultura judaica e, conseqüentemente, com a marca ou o espaço vazio deixados pela *Shoah*, entre outras coisas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALMEIDA, F. M. Os anormais. **Sociologias**, Porto Alegre , n. 16, p. 360-367, Dec. 2006 .
- ALVES, W. Meshugá, de Jacques Fux: à roda de perguntas sumamente delicadas. **estud. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 58, e5810, 2019.
- BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BERETTA, L. Antiterapias de Jacques Fux: uma ode ao infinito. *In. Revell.* v.3, n. 26. Dezembro, 2020.
- BIRMAN, J. A problemática da verdade na psicanálise e na genealogia. **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro , v. 42, n. 1, p. 183-202, jun. 2010.
- BRAGA, M. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. **Psicologia USP.** v. 10, n. 2, p. 81-91, 1999.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CARREIRA, S. Entrevista com Jacques Fux. *In. Soletras Revista*, n. 38, 2019.
- CHAVES, W. Considerações a respeito do conceito de Real em Lacan. *In. Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar. 2009.
- CHEMAMA, R. Um sujeito para o objeto. *In. GOLDENBERG, R. (Org.). Goza!:* **capitalismo, globalização e psicanálise**, Salvador: Ágalma, 1997.
- CLAVURIER, V. Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó. *In. Estud. psicanal.* [online]. 2013, n.39, pp. 125-136.
- CORTÁZAR, J. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- DUNKER, C. **Por que Lacan?**. São Paulo, Zagodoni Editora, 2016.
- EYERS, T. Lacanian Materialism and the Question of the Real *In. Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 7, no. 1, 2011, pp. 155-166.
- FAEDRICH, A. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários.** n.40, 2015.
- FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Vol. 4 das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. A história do movimento psicanalítico. Vol. 14 das **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FREUD, S. **O estranho** (Vol. 17). Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira. Imago Editora, 1919-1976.

FONSECA, F. Materialismo dialético e finitude ontológica em Slavoj Žižek: da paralaxe hegeliana à paralaxe kantiana. In. *Revista Kínesis*, Vol. XI, n° 28, Julho, 2019, p.76-96.

FOUCAULT, M. Os anormais: **Curso no Collège de France**. Editora Martins Fontes. 1974-1975.

FOUCAULT, M. **O poder psiquiátrico**. São Paulo: Martins Fontes. 1974/2006.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.

FUX, J. **Antiterapias**. Belo Horizonte, MG: Scriptum, 2012.

FUX, J. **Brochadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

FUX, J. **Meshugá**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FUX, J. **Nobel**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

FUX, J. **A psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2019.

GOROG, J. O que é o Real para Lacan? In. *Stylus* (Rio J.) no. 38. Rio de Janeiro: jan./jun, 2019.

HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. In: **Caminhos de Floresta**. Tradução de Irene Borges -Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et alii. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 119-127.

LACAN, J. **Seminário IX** - A identificação. Tradução: Centro de estudos freudianos do Recife, 1961-1962.

LACAN, J. **O Seminário XXII** - RSI. Inédito, 1975.

LACAN, J. **O Seminário III**: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

LACAN, J. **Seminário XX** - Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, J. **O Seminário X**: a angústia. Trad. Vera Ribeiro. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2005.

LACAN, J. Lituraterra. *In*: **Che vuoi? Psicanálise e Cultura** (p. 17-32), nº. 1, Porto Alegre: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.

LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. *In*. **Escritos**. (pp. 807-842). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. . A ciência e a verdade (1966-2002). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 869-892.

LACAN, J. Radiofonia. *In*. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, J. Simbólico, Imaginário e Real. *In*. **Os nomes do Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, P. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MANDIL, R. Literatura e Psicanálise: modos de aproximação. *In*. **Aletria**. UFMG. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. ACESSO: 22/07/21.

PEREC, G. **A arte e a maneira de abordar seu chefe para pedir um aumento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *In*. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORGE, E. **Jacques Lacan um psicanalista**: percurso de um ensino. Trad. Cláudia Yereza Guimarães de Lemos, Nina Virginia de Araújo Leite e Viviane Veras. Brasília: Ed. UnB, 2006.

PRETTI, T.; SILVA, M. “Amor”, entre Clarice e Žižek: uma análise a partir do materialismo lacaniano. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, v. 1, n. 2, p. 250-266, 2012.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ROSSI, C. Arte e psicanálise na construção do humano. **Revista Cienc. Cult.** v. 61 n. 2, p. 25-27, 2009.

ROUSTANG, F. **Lacan**: do equívoco ao impasse (C. Roberto, Trad.). Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SAFATLE, V. A teoria das pulsões como ontologia negativa. In: **Discurso**: revista do departamento de filosofia da USP, n. 36. ISSN 0103328X. Editora Alameda. São Paulo, 2006.

SAFATLE, V. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

SANTOS, D. Resenha: Antiterapias. In. **Revista de Letras**, v. 2, n. 32, p. 11, 2012.

SANTOS, L. Surrealismo e Psicanálise: o inconsciente e a paranóia. In. **Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP**, Nº23, DEZEMBRO DE 2017, P. 178-191.

SANTOS, V. Matemática, autoficção e ficcionalização da história: Entrevista com Jacques Fux. **Revista Labirinto**, n. 16, v. 25, p. 323-329, 2016.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ŽIŽEK, S. (org.). **Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander A Hitchcock**. p. 9, 1988.

ŽIŽEK, S. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ZIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.