

Herança e Invenção

Rosie Mehoudar / Universidade de São Paulo

QUANDO SURTIU a oportunidade desta homenagem a Philippe Willemart por meio da atualização de um diálogo com ele, ocorreu-me uma divergência que tivemos logo no início de meu doutorado e que nunca foi motivo de qualquer rusga ou de dificuldade; antes, impulsionou-me em meus estudos, e eu sempre quis responder a Philippe de forma mais organizada. A questão, posta por ele, era mais ou menos a seguinte: segundo a psicanálise, é o passado que move o sujeito; segundo a religião, o futuro; como é possível alguém conciliar as duas? Pensei em responder à contradição – detalhada por ele num livro de 1995, *Além da psicanálise: a literatura e as artes* – apoiando-me em parte num ensaio de Maurice Blanchot sobre o tempo no conto *Igitur*, de Mallarmé.

Por algumas razões que logo explicitarei, o tema desse artigo acabou mudando completamente – mas apenas adio um pouco a resposta, que se impõe. Das páginas de 1995, entretanto, em que Philippe formula aquela oposição entre psicanálise e religião¹, retiro uma

1. WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria/Fapesp, 1995, p. 37-38.

Dossiê: Conversa

frase cujo trecho aqui grifado permeará o ensaio dele de 2002 a ser relido no presente artigo:

Mas, enquanto Moisés, contrariamente ao místico que cala, regula a distância entre o homem e o Bem soberano pelos Dez Mandamentos e permite, assim, à palavra eclodir (Lacan, 1988:88), Freud não transmite um decálogo, *mas deixa seus pacientes dizerem algo da Coisa e do gozo que bloqueavam suas vidas.*²

Detive-me pela primeira vez em “Como se constitui a escritura literária”, o ensaio que será logo mais sintetizado, nos anos de 2003/2004, quando participava da elaboração de um dicionário de Crítica Genética e procurava definir os conceitos de “texto móvel” e de S3 criados por Philippe. Na leitura de *Igitur*, objeto de meu pós-doutorado, este algoritmo mostrou-se especialmente funcional: tratava-se de ver como traços da cultura (subsumidos pelo S3) participam da constituição do sujeito tematizada pelo conto, materializada no estilo, sujeito não passivo que responde à cultura de forma inusitada. É a tensão entre sujeito e cultura que já se anuncia numa passagem de *Universo da criação literária*, de 1993, no capítulo “O primeiro texto”, conceito, por sua vez, do qual o de “texto móvel” derivará:

A análise dos lapsos e da força de um significante desaparecido no manuscrito, pelo contrário, nos obrigou a considerar de novo o escritor, ao mesmo tempo, dependente do agir de seu RSI³ e de sua

2. Ibidem, p. 37-38.

3. Iniciais de Real, Simbólico e Imaginário, que formam o nó borromeano, na teoria de J. Lacan.

cultura e autônomo em relação a essas duas forças, já que cria uma nova cultura e uma nova memória na escritura.⁴

Ora, a mesma tensão criadora entre sujeito e cultura é colhível com especial clareza de um poema sobre o qual eu me detinha quando surgiu a oportunidade desta homenagem. Trata-se do “Jaguardarte”, da obra *Alice no país do espelho*, de Lewis Carrol, traduzido para o Português por Augusto de Campos.

A organização do presente artigo será, portanto, a seguinte: numa primeira parte abordarei aspectos de “Como se constitui a escritura literária”, como os que acabam de ser introduzidos, a partir da pesquisa feita durante a elaboração (que teve de ser abandonada) do dicionário; na segunda parte, a leitura do “Jaguardarte” suscitará a análise de seus traços morfossintáticos; na terceira, uma correlação se esboçará entre o poema e noções da teoria lacaniana relativas ao RSI e à constituição do sujeito. O elo temático entre a primeira parte (texto do Philippe) e a leitura do “Jaguardarte” são justamente as tensões entre cultura e desejo – daí o título do presente artigo.

O “TEXTO MÓVEL”: GÊNESE DO CONCEITO TRAÇADA PELO PRÓPRIO AUTOR

Decorrente do conceito de “primeiro texto”, o “texto móvel” faz uma ponte entre o texto escrito e o inconsciente. Se já aparece em ensaios de Philippe Willemart da década de 90, é em “Como se constitui a escritura

4. WILLEMART, P. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 75.

literária”⁵, de 2002, que ele é melhor descrito e sua gênese, rastreada. Seu conceito e outros que o acompanham, como o “grão de gozo”, são retomados em capítulos de *Os processos de criação*, livro de Philippe Willemart de 2009, mas nos restringiremos a elementos de seu percurso em “Como se constitui a escritura literária”. Eis então o que ali encontramos sobre o “primeiro texto”:

[...] o estudo do manuscrito mostra que quando ele [o escritor] inicia o processo de escritura, persegue, ou melhor, é perseguido pelo que chamei “um primeiro texto”.

Obsessivamente, o escritor procura dizer esse primeiro texto que o empurra.⁶

Ganhando novas precisões em 2002, o conceito de “primeiro texto” já aparecia no clássico *Universo da criação literária* de Willemart (1993), numa passagem citada por aquele mesmo ensaio:

Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer o artista de modo geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações do passado e do presente. Os elementos detidos nesse filtro particular formam um entrelaçamento ou nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. Não há portanto um primeiro texto escrito

5. WILLEMART, Philippe. “Como se constitui a escritura literária”. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Em 2005, o texto foi incluído em *Crítica Genética e Psicanálise*, uma coletânea de ensaios de Philippe Willemart.
6. WILLEMART, P. “Como se constitui a escritura literária”. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo – ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 75.

em alguma parte e transmitido por uma musa ao escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de algum tempo, devem ser ditos e escritos. Como o neurótico angustiado com seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações, não impelido, mas atraído pelo desejo.⁷

Por que “as informações do passado e do presente” relativas à tradição cultural do sujeito formariam não só seu filtro, mas um bloqueio ao desejo do artista? A resposta parece agora bastante vasta e deve ser sondada não só a partir desse texto de Willemart. Uma espécie de objeto “a” (noção lacaniana) talvez precise ser objetivada durante a escritura; mas a formulação acima também aponta para um potencial conflito entre o desejo do sujeito e as tradições culturais que informam e enformam sua produção, e a importância dada a esse conflito como mola da escritura reaparecerá no final do texto na criação do algoritmo S3, alinhando-se ao S1 e S2 lacaniano. O autor aqui dialoga criticamente com a tradição psicanalítica e responde a ela por meio da criação de um novo conceito, numa demonstração mais do que cabal e realizada do que, segundo ele, move a escritura.

Voltemos, porém, à gênese da noção de “texto móvel” traçada em 2002. Em 1995, em *Além da psicanálise: as artes e a literatura*, dois anos portanto depois da aparição do conceito de “primeiro texto”, Willemart abordará o texto móvel, numa passagem também transcrita no ensaio de 2002: “[...] definirei a escritura

7. Ibidem, p. 75.

[...] em termos de texto que se constrói e se desconstrói a cada momento, segundo sua passagem pela representação. Texto instável por sua mudança, mas estável por ser ligado ao grão de gozo - texto móvel portanto [...]”⁸. E explica, na continuação de 2002:

Necessário porque suscita a escritura, contingente porque desaparece naturalmente no final do manuscrito, ele [texto móvel] indica um processo paralelo de sublimação no escritor. Entre o início da escritura e o ponto final, “o primeiro texto” - atravessando todas as zonas de instabilidade do manuscrito - se modifica, se desestabiliza, mas deixa-se reconhecer, nos seus efeitos, por um crítico atento.⁹

Willemart resume, nesse ensaio de 2002, o trajeto que foi da noção de “primeiro texto” (definido em 1993, em *Universo da criação literária*) à de “texto móvel”, que, se anunciado no texto acima de 1995, será aqui (em 2002) melhor circunscrito e detalhado. Nesse trajeto, passa da noção do “primeiro texto” ao “primeiro texto lido” e deste para o de “primeiro texto ouvido”, chegando ao “texto móvel”. Os dois conceitos intermediários foram abordados em um livro de 2000: *Proust, poeta e psicanalista*¹⁰. Ligado ao inconsciente e ao Real – “O registro do Real, segundo Lacan, compreende toda a realidade não falada ou não traduzida em símbolos”, resume aqui Willemart¹¹ um texto de Cleusa Passos –

8. Ibidem, p. 75.

9. Ibidem, p. 76.

10. WILLEMART, Philippe. *Proust, Poeta e Psicanalista*. São Paulo: Ateliê, 2000, p. 83, 86, 214.

11. Idem. “Como se constitui a escritura literária”. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 77. Conceitos como esse e muitos outros serão definidos de formas variadas e complementares na obra de Willemart.

o texto móvel “substitui o conceito romântico de ‘musa’, feminiza-o [...], inicia sua trajetória bem antes de chegar à página; leva-o aonde ele não queria [...] conduz a narrativa sem que ele perceba [...]. Em outras palavras, o ‘texto móvel’ vai forçar o escritor a descobrir aos poucos o caminho da escritura [...]”¹².

Em seguida Willemart fecha o círculo iniciado em 1993, em que, conforme passagem citada há pouco, um nó “bloqueia o desejo do artista e o incomoda”:

Carregado de sentidos “desconhecidos” do escritor, o “texto móvel” insiste até estar completamente esvaziado e tornando-se um espaço vazio sem mais poder sobre o escritor, a ponto de liberá-lo e deixando-o entregar o texto ao editor. Nesse sentido, a escritura se assemelha à análise, que tem como alvo esvaziar os significantes que incomodam o desejo do analisando.¹³

Willemart enumera as seguintes **características do texto móvel**¹⁴:

1. “É ligado ao afeto” e antecede a palavra escrita, que tenta “traduzi-lo”. Cita aqui frases de outros pensadores iluminadoras disso que antecede o texto escrito: “uma origem trágica anterior ao poema” (Starobinsky); “precisa em primeiro lugar experimentar o efeito violento de um signo e que o pensamento esteja forçado a procurar o sentido do signo” (Deleuze referindo-se a Proust); “A obra de arte, considerada na sua origem, não é o produto

12. Ibidem, p. 77.

13. Ibidem, p. 77.

14. Ibidem, p. 78-79.

do artesão das palavras, ela nos antecede, ela deve ser descoberta – nesse aspecto, criar é traduzir” (Ricoeur, também sobre Proust); “Valéry salienta ‘a importância da relação entre a gênese de um texto e a arqueologia do sentimento’”.

2. Deixa-se “moldar pelo grão de gozo”. A referência implícita aqui é Lacan. Segue Willemart: “Posso imaginar o texto e o grão de gozo em contato contínuo, como na fita de Moebius [...], na qual os dois lados não se distinguem”, e citando Jacques-Alain Miller referindo-se a Lacan, no seminário *Encore*: “precisa do sexto paradigma do gozo para que a linguagem e sua estrutura que eram tratados como um dado primário apareçam como secundários e derivados /.../ da língua e do gozo”. Com este item, Willemart acrescenta um dado novo de um tecido complexo: o primeiro texto não diz respeito somente a um nó impeditivo que quer ser expresso – conforme víamos no início: “Os elementos detidos nesse filtro particular [o da cultura] formam um entrelaçamento ou nó, que de certo modo bloqueia o desejo do artista e o incomoda. [...] assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações”¹⁵ –, mas a um grão de gozo, intrinsecamente ligado ao desejo. A metáfora do “filtro” é usada para a cultura e também para o gozo: “o primeiro texto passa pelo filtro do gozo”¹⁶. O conflito específico, ou melhor, as tensões específicas

15. Ibidem, p. 75.

16. Ibidem, p. 79.

com a cultura, que supomos aqui inerentes à “placa retida”, seriam constitutivas do grão de gozo e de um primeiro texto específicos?

3. Não tem forma, e dele é que emana a forma do manuscrito. Mas Willemart também se refere aqui ao texto móvel como “uma forma informe desconhecida”, comparável ao que gera o molusco em *L’homme et la coquille*, de Paul Valéry.

Em seguida, sistematiza “como age o texto móvel”¹⁷:

1. Depois de desvanecer-se, passando antes pela representação no manuscrito, pelo sentido e pelo registro do imaginário, o texto móvel “volta à sua forma informe, imersa no grão de gozo que determina sua estabilidade”.
2. O texto móvel reaparece quando o escritor “parando, hesitando, rasurando, deixa um espaço, um tempo não preenchido”. O escritor deixa-se “guiar por ele como os poetas outrora aguardavam a inspiração”.

O *grão de gozo* seria a parte constante do texto móvel. Ele “marca a continuidade da escritura e define a característica invariante que distingue um conto de um outro, um poema de um outro”¹⁸.

Como sabemos, o gozo faz parte do registro do Real e motiva qualquer atividade humana, mas, atravessando a escritura, isto é,

17. Ibidem, p. 80.

18. Ibidem, p. 80.

submetendo-se à sintaxe, ao léxico, à tradição, aos ditames dos terceiros, o escritor vai além e tenta entender e tornar inteligível o pedaço de gozo contido no texto móvel. Assim ele revela novos elementos que entram no Simbólico existente, como por exemplo: [...]

Aqui o autor se refere a personagens que são marcos imprescindíveis da literatura, como Emma Bovary e Frédéric Moreau, de Flaubert; a descobertas que antecedem às da ciência, como a “caverna dos sentidos” de Proust, na expressão de Kristeva, ensinando sobre o “universo dos autistas”; a formulações da ficção ou da crítica que “conseguem arranhar um pedaço do Real”¹⁹. “Os autores que assinam o livro publicado, Flaubert, Proust, Aragon, Lacan, constituem-se aos poucos sob a ação da escritura literária”²⁰.

No item “Proposição de um virtual” do ensaio de 2002, Willemart propõe-se a investigar mais profundamente como opera o “texto móvel”, relacionando-o às instâncias de escritor, *scriptor*, narrador e autor, distinguidas pelo próprio Willemart, como ele mesmo nos diz, num texto de 1995, “De qual inconsciente falamos no manuscrito?” (publicado na *Manuscritica* n. 5), “a partir da noção de *scriptor* elaborada por Grésillon e Lebrave”²¹. Não me deterei aqui sobre o jogo das instâncias ou a “Roda da Escritura”, título aliás de um ensaio de *Os processos de criação*, de 2009.

Frente à ideia de que a versão publicada é a que mais, em tese, se aproximaria do “primeiro texto”, ou do “texto móvel”, o geneticista deve partir daquela,

19. Ibidem, p. 82.

20. Ibidem, p. 82.

21. Ibidem, p. 82.

que imprime sua lógica ao que vem antes. Nesse sentido, as leis da escritura são muito mais próximas das leis dos sistemas não-lineares – particularmente os do caos determinista e da auto-organização – do que de uma evolução sistemática. Um estudo linear [do começo para o fim] colocaria o crítico diante de um acúmulo de lógicas diferentes que seria extremamente difícil de sistematizar. É o que sublinha também Daniel Ferrer: “não é a gênese que fixa o texto, mas o texto que determina a gênese /.../ Cada variante, por mínima que seja, reescreve uma história que conduz até ela – inscreve-se *como* história e *numa* história que ela constitui ao mesmo tempo”.²²

É assim que Willemart definirá a “escuta psicanalítica na leitura do manuscrito”, como a que considera um primeiro texto ligado ao gozo e ao real. O texto móvel pode ser situado, pelo geneticista, “como o primeiro invariante formador do texto publicado. Procurar os processos de criação significa então detectar no manuscrito os invariantes que decorrem do ‘primeiro texto’ ou do ‘texto móvel’ e que contribuem ao desenho ou à formação do texto publicado [...]”²³.

O crítico deve “levantar, em primeiro lugar, o que expressa desejo ou gozo entre as personagens.”

Num segundo tempo, o crítico levantará o saber do inconsciente S2 e o saber da cultura e dos terceiros, S3, saberes que circulam ao redor destas personagens no texto. Não se trata do inconsciente, inexistente nas personagens de papel, mas do saber do inconsciente, isto é, as estruturas nas quais vivem as personagens (o Simbólico) e o sentido que se desprende dele (o Imaginário); o S3 insiste mais na história e na tradição literária nas quais inserem-se as personagens.²⁴

22. Ibidem, p. 88.

23. Ibidem, p. 90.

24. Ibidem, p. 92-93.

A Gramática da escritura era assim formulada páginas antes, no item chamado “A Sintaxe”:

Sob a ação do ‘texto móvel’ como agente que se sustenta não somente do saber do inconsciente (S₂), mas também do saber cultural ou dos terceiros (S₃), o escritor dividido entre a demanda do grande Outro a quem responde e sua proposta muitas vezes ignorada no momento, o sujeito rasura, pára e transcreve.²⁵

Terminei essa primeira parte do artigo transcrevendo um diálogo que mantive com Philippe Willemart no início de 2005.

Philippe,

Estou tentando entender melhor o S3 a que você se refere. Seguem umas perguntas:

1. O saber do inconsciente (S2) não está ligado a significantes herdados, culturais? Por que chamar o saber cultural ou de terceiros de S3? Por exemplo, o Deus que me foi transmitido pelo discurso e inconsciente de meus pais, não é um S2? Talvez o budismo que fui buscar seja um S3?

2. Tento entender melhor um parágrafo de “Como se constitui a escritura literária”:

“Sob a ação do ‘texto móvel’ como agente que se sustenta não somente do saber do inconsciente (S2), mas também do saber cultural ou dos terceiros (S3), o escritor dividido entre a demanda do grande Outro a quem responde e sua proposta muitas vezes ignorada no momento, o sujeito barrado rasura, pára e transcreve”.

A “sua proposta” às vezes se usa dos significantes do saber cultural ou de

terceiros? Não consigo ainda ter uma visão segura do que você diz no parágrafo acima. Se puder, me dê alguma pista.

Merci! et a bientôt,

Rosie

25. Ibidem, p. 87.

Rosie,

S3 s'oppose à S2 comme la dimension sociale s'oppose à la dimension personnelle, mais se rejoignent par la matérialité du signifiant, le S, dans le registre symbolique.

Il n'y a pas de signifiants hérités comme tu le dis, mais une immersion du sujet dans les signifiants ou dans le Symbolique.

De l'Autre à l'Autre illustre ta recherche dans la religion. Tout comme l'écrivain qui essaie de répondre à une demande de la société et ensuite propose une autre réponse par son art sans le savoir tout en le reconnaissant après-coup.

Ainsi, tu as répondu au Dieu de tes parents en adoptant leur religion, mais ta vie de désirs t'a relancé vers le bouddhisme où tu t'es reconnu.

Il y a mélange de S2 et de S3 dans ces mouvements et leur distinction est didactique.

Voilà ce que me dicte la pensée répondant à la tienne.

A suivre donc,

Bien cordialement,

Philippe

“Il n'y a pas de signifiants hérités comme tu le dis, mais une immersion du sujet dans les signifiants ou dans le Symbolique.” Ok., Philippe. Iluminadora, sua fala contradiz o nome que dei a este ensaio. Mas não se pode dizer que, metaforicamente, cada sujeito “herda” uma língua?

LEITURA MORFOSSINTÁTICA DE “JAGUADARTE”

Em seu e-mail, Philippe Willemart falava de uma “imersão do sujeito nos significantes ou no Simbólico”, e de uma resposta inesperada desse sujeito, conduzido por “sua vida de desejos” e por meio de sua arte, às demandas socioculturais. O poema “Jaguadarte”, tra-

Dossiê: Conversa

dução de Augusto de Campos do “Jabberwocky” de Lewis Carroll, é um estimulante testemunho das tensões entre a língua na qual estamos imersos e o grão de gozo, implicando transmutações lexicais inusitadas. Exemplo de mecanismos de formação de palavras, como as palavras-valise, o original inglês tem sido usado para fins didáticos, e o mesmo já se dá com sua transcrição no Brasil²⁶. O poema exhibe com especial clareza como o eixo morfossintático está no cerne da estrutura da língua. Mais do que isso, sua leitura suscita trânsitos, que nos aproximam do poema e nos fazem depreender seu alcance, entre a sintaxe da língua, a sintaxe narrativa (objeto de estudo de Vladimir Propp, 1895-1970, e de linguistas como Greimas, 1917-1992) e a sintaxe psíquica, por assim dizer (tal como a vemos na concepção de sujeito de Jacques Lacan, 1901-1981). Ater-me-ei aqui à primeira e à terceira. Lembro que se trata de diferentes esferas da visão estruturalista do século XX, inspirada num certo sentido pela linguística de Saussure. Digo num certo sentido porque essa visão já transparece antes na literatura – aliás, se ela se faz notar “explicitamente” em Mallarmé (1842-1898), desponta muito antes em Rabelais (1494-1553), como aliás sugere Philippe Willemart em *Os processos de criação*²⁷.

Vamos ao poema:

26. É o caso do livro *Olha a língua*, de Ana Luiza Marcondes Garcia e Maria Betânia Amoroso, destinado a alunos de 5ª série.

27. “A obra que se trama em torno de um furo que lhe é central e exterior’ não data, portanto, dos irmãos Campos nem de Mallarmé. Quando Rabelais escreve [...]”. WILLEMART, P. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 170.

JAGUADARTE²⁸

Lewis Carrol (tradução de Augusto de Campos)

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos.

“Foge do Jaguadarte, o que não morre!
Garra que agarra, bocarra que urra!
Foge da ave Felfel, meu filho, e corre
Do frumioso Babassurra!”

Ele arrancou sua espada vorpal
E foi atrás do inimigo do Homundo
Na árvore Tamtam ele afinal
Parou um dia sonilundo.

E enquanto estava em sussustada sesta
Chegou o Jaguadarte, olho de fogo,
Sorrelfilando através da floresta,
E borbulia um riso louco!

Um, dois! Um, dois! Sua espada mavorta
Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante!
Cabeça fere, corta e, fera morta,
Ei-lo que volta galunfante.

“Pois então tu mataste o Jaguadarte!
Vem aos meus braços, homenino meu!
Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!”
Ele se ria jubileu.

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos.

28. CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. e Org. de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Summus, 1980, p. 147.

Apesar dos muitos neologismos e da provável sensação inicial de não se entender o poema, quando este é relido com atenção a história vai se compondo – e para isso não é preciso, nem é possível, compreender exatamente cada uma das palavras novas. O próprio Lewis Carrol não conseguia explicá-las todas. O poema – de sete estrofes com quatro versos e rimas ABAB – surge no 1º capítulo de *Alice no país do Espelho*. Apesar de gostar dele, Alice comenta que pouco consegue entendê-lo, apenas que alguém mata algo²⁹. Somente no capítulo 6 é que, por meio da exploração junto a Humpty Dumpty (o personagem-ovo que se equilibra sobre um muro) dos sentidos da primeira estrofe, um caminho de acesso ao poema é indicado³⁰. Ali os protagonistas desmontam juntos as palavras. Não será possível nos determos nessa passagem do livro, que traz vários elementos interessantes, mas algumas de suas desmontagens estarão presentes em nossa breve leitura da primeira estrofe do poema.

A Morfologia, parte da Gramática que estuda a estrutura, formação e classificação de palavras, refere-se a um procedimento central no “Jaguardarte”: a composição por “cruzamento”, quando se combinam fragmentos de duas palavras. Se os seus radicais

29. “Parece muito bonito’, disse consigo quando terminou de ler, ‘mas é um pouquinho difícil de entender!’ (Como se vê, ela não queria admitir nem para si mesma que não tinha entendido nada.)” (Ibidem, p. 148). Mas Sebastião Uchoa Leite não chega a traduzir a continuação, o que faço aqui de modo literal e apenas provisório: “Parece de algum modo encher minha cabeça com ideias – só que eu não sei exatamente quais são elas! Mesmo assim, alguém mata algo: isso é claro, a todo custo –.” CARROL, Lewis. *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. London: Chancellor Press, 1982, p. 134.

30. Precisamente nas páginas 197 e 198 da edição de Sebastião Uchoa Leite citada duas notas atrás. Todos os exemplos de decomposição de palavras a seguir transcritos, e entre aspas, referir-se-ão a essas duas páginas.

fossem preservados, mesmo com a perda da independência fonética de cada um, e de fonemas portanto (como em “planalto”, produto de plano+alto), estaríamos frente a uma “aglutinação”, mas o “cruzamento” (*blending*), equivalente à “palavra-valise” de que fala Humpty Dumpty a Alice (“dois significados embrulhados numa palavra só”), não implica esse prurido. Em “briluz” o radical de “brilho” se perdeu, mas pela proximidade semântica com luz, “bril” é mais do que suficiente. “Lesmolisas” (lesmas lisas, ou “lisas como lesmas”, segundo Humpty Dumpty) pode bem ser vista como aglutinação, o “a” sendo eufonicamente trocado pelo “o”. “Roldavam’ significa que os bichos rodavam em roldão e ‘relviam’ que se revolviam na relva. ‘Roldar’ também pode ser girar como uma roldana”. “Mimsicais”: “mimosas e musicais” – “mimsi” é sonoro). “Pintalouvas’ são aves cantoras meio pintassilgos e meio louva-a-deus”. Quanto aos “momirratos”, Humpty Dumpty explica:

– Bom, “ratos” não precisa explicar. Mas “momi” não sei bem o que é. Talvez venha de “momices”, isto é, caretas e trejeitos. E lembra também as festas de momo, o carnaval. Assim, “momirratos” talvez sejam ratos careteiros ou carnavalescos, o que vem a dar no mesmo.

“Grilvos: “mistura de gritos com silvos bem agudos, com algo meio parecido com o chilro dos grilos”. Em “gramilvos”, há algo de grama, mas a palavra é masculina assim como galhos. Na resposta de Alice, ocorre a imaginação: “– E ‘gramilvos’, aposto, devem ser os tufo de grama plantados em torno dos relógios de sol, onde se ouvem os silvos das serpentes – disse Alice, espantada com a sua própria sagacidade”.

Se há um tanto de novidade no texto, há um tanto maior de estrutura gramatical conhecida que faz com que o entendamos e possamos figurar o principal: natureza luminosa, bichos em sonora atividade. Apesar de constituir uma cena cotidiana, transmitida pelo pretérito imperfeito do indicativo, que indica repetição, ela nada tem de monótono, e isso é conseguido em grande parte pela desautomatização do código linguístico, pelas palavras que nos obrigam a uma atenção e a uma participação. Nem todas elas chegam a suscitar uma imagem clara, mas isso não importa: o tanto que conseguimos responder ao desafio e extrair do poema seres e história, bem como a alegria que provém seja da invenção, seja do enredo, faz com que não reclamemos.

Na 2ª estrofe, a mãe (pode ser o pai, ou outra pessoa no papel de genitor/a, pois diz “meu filho”) alerta o menino sobre os bichos perigosos: o Jaguadarte, a ave Felfel, o frumioso Babassurra. O texto é um pouquinho ambíguo: serão mesmo três bichos, ou nomes diversos para o mesmo monstro? Repare-se que ele vai atrás do inimigo do Homundo, um só bicho – mas que pode ser simplesmente o principal... Se a mãe, para proteger o menino, aconselha-o a fugir, a atitude dele é sacar a espada e ir à caça do monstro, fazendo pois exatamente o contrário do que ela lhe pedira. A situação inicial desse pequeno conto-poema era, então, uma cena jubilosa de seres da natureza e um perigo potencial, na figura principal do “Jaguadarte” (Jaguar/de/arte: jaguar forjado pela arte?). Este é o inimigo do “Homundo”: do homem e do mundo. O menino faz uma sesta, mas fica atento (“sussustada sesta”). Chega o Jaguadarte,

eles lutam, o menino corta-lhe a cabeça, vai até a mãe (ou o pai), que o abraça, o menino jubiloso no jubileu, data de fim da escravidão³¹. O poema termina com a mesma cena do início.

Depois desse breve resumo da narrativa, examinemos melhor cada estrofe. Segue de novo a primeira, da qual já falamos um tanto.

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos.

O poema começa com um verbo recorrente na abertura de contos de fada (“Era uma vez”), com os quais ele se parece. Se a maior parte dos vocábulos dessa estrofe é inventada, quem não é são os três verbos bastante usados do português – ser, estar, dar – postos no imperfeito do indicativo. Não mudam também os vocábulos gramaticais, tais como artigos (as, os), preposição (nos) e conjunções (e). Tampouco se alteram os morfemas gramaticais que integram os vocábulos e são responsáveis pela concordância: morfemas flexionais de gênero e número nos artigos, substantivos, adjetivos – por exemplo, no substantivo “lesm-o-lis-a-s”, composto por aglutinação de um substantivo e um adjetivo: “lesm” é morfema lexical, “o” é vogal de ligação, “lis” é morfema lexical, “a” é morfema gramatical flexional de gênero feminino, “s” é morfema gramatical flexional de número plural; morfemas flexionais ou desinenciais de modo, tempo, pessoa e

31. Um dos sentidos da palavra “jubileu”, segundo o Dicionário Houaiss.

número nos verbos: rold+a+va+m, em que “rold” é o radical; “a”, a vogal temática indicativa de verbos de primeira conjugação; “va”, desinência de pretérito imperfeito do indicativo (morfema acumulando pois duas funções: a de modo e a de tempo); “m”, desinência de pessoa e número (3ª pessoa do plural).

Joaquim Matoso Câmara (1904-1970), um dos maiores linguistas brasileiros, que, à semelhança de seu professor russo Roman Jakobson, enveredou pelas largas intersecções entre a linguística e a literatura, escreve em seu *Estrutura da língua portuguesa*:

Mesmo a decantada excentricidade de certos escritores, em face da língua materna do seu tempo, não passa de um exagero retórico. Como já observou o linguista ítalo-romano Eugênio Coseriu, o escritor inova em regra no uso linguístico do seu tempo, na norma mais ou menos conscientemente estabelecida, mas fica fiel ao sistema, ou seja, ao padrão que rege a língua em profundidade [...].³²

E ainda:

São os morfemas gramaticais, sistemas mais ou menos fechados, que constituem a gramática de uma língua. Os morfemas lexicais constituem uma série aberta, que, no núcleo dos vocábulos, ou conjuntos léxicos, se alinham nos dicionários.

Assim, a complexa variabilidade na superfície corresponde sempre na língua uma invariabilidade profunda.³³

Na segunda estrofe, as invenções lexicais dizem respeito aos três nomes próprios e a um adjetivo;

32. CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 18.

33. Ibidem, p. 25.

não mudam nem os vocábulos gramaticais nem os verbos.

Foge do Jaguadarte, o que não morre!
Garra que agarra, bocarra que urra!
Foge da ave Felfel, meu filho, e corre
Do frumioso Babassurra!

Na construção da estrofe acima, repare-se a tendência à repetição de fonemas e o jogo entre a semelhança e o disparate. Assim, se “agarra” quase reproduz “garra” (marcando-se também uma assonância do “a”), “urra”, em vez de reproduzir “bocarra”, ressoa neste, mas leva a maior abertura da boca (“a”) ao maior fechamento (“u”), para voltar à explosão aberta no “a” que termina a palavra “urra”: o conjunto é um exacerbamento do valor onomatopaico que “urra” já tem sozinho. Em “Garra que agarra, bocarra que urra”, a coordenação das duas orações de estrutura semelhante (com a repetição do “que”, de mesma função sintática) sugere os rápidos movimentos do bicho. Repetições continuam na estrutura interna dos nomes “Felfel” e “Babassura”; na aliteração do “f” e do “rr” em toda a estrofe; no imperativo “Foge”, secundado em assonância de “o” e “e” por “corre”, no 3º verso. “Babassura” sugere um monstro que baba e dá surras; “frumioso” faz pensar em furioso, formoso, e mesmo que não atinemos bem com essas palavras que muitas vezes são inspiradas pela criação inglesa, o tanto que “frumioso”, por exemplo, não chega a suscitar uma imagem exata compensa em muito o que seria alcançado pelo reles “furioso”. O lexema deste é transmitido junto a um estranhamento extra.

Nesta estrofe o herói desponta, mas por meio da fala de outrem – supostamente a mãe. Ele é o vocativo “meu filho”, surge portanto segundo em relação a alguém e querido por este alguém. O herói desponta já numa sintaxe afetiva, por assim dizer. A mãe lhe ordena algo. O menino, seguro, porém mirando um mais além do que o lugar que lhe foi dado pela mãe, toma a si a tarefa de vencer o monstro. Ele não obedece, confirmo a tese de Philippe Willemart, ao imperativo de seu tempo, mas sente-se compelido a escrever outra história. Visto o enredo de outra maneira, o menino responde sim, em seu tempo, à imperiosa necessidade de um ato, para o qual ele já tem a arma.

Mesmo que haja invenção nos verbos do poema, eles de modo geral transformam-se menos e dão estabilidade à frase: é o que víamos na 2ª e veremos na 3ª estrofe, da qual sumiu a mãe.

Ele arrancou sua espada vorpal
E foi atrás do inimigo do Homundo
Na árvore Tamtam ele afinal
Parou um dia sonilundo.

Se “vorpal” e “Tamtam” se inspiram em “vorpal” e “Tumtum” do poema inglês, no português eles rendem novas associações, além das que podem partilhar com o original. Assim, pelo contexto, quiçá pelo som, “vorpal” não implica pouco poder, e lembra, reparou um aluno, “vórtice letal”... “Tamtam” não deixa de lembrar “tantã”, o que dá ao herói um quê de anti-herói, de submissão a uma árvore que não bate lá muito bem, de pausa para a consciência que a sesta aliás implica, e

“sonilundo” também. “Sonilundo”: sono+lua, parece uma variante bem mais expressiva de “sonado”; se o sufixo “undo” não é produtivo³⁴ em português, não deixamos de compreender “sonilundo” como adjetivo, ainda mais porque concorda em gênero e número com o “ele” relativo ao herói.

E enquanto estava em sussustada sesta
Chegou o Jaguadarte, olho de fogo,
Sorrelfilando através da floresta,
E borbulia um riso louco!

Trata-se de uma meia-sesta, pois que sussustada: em conjugação polissêmica, esta transmite tanto o susto, quanto a sesta sustada, interrompida por ele. Se o menino nascia no poema dentro de uma sintaxe, de uma relação de afeto com a mãe e com o mundo (que ele quer livrar), todos os sinais com que o Jaguadarte se apresenta sugerem o monstro do imaginário, que é mais ele e a nada mais assujeitado. Os dois verbos inventados (o primeiro evoca sorrir e, com “relfilando” e a aliteração onomatopaica do “l” e do “f”, inflar repetidamente, assobiar – e em francês “sifler” é assobiar; o segundo: borbulhava+ria), em associação com “olho de fogo” e “riso louco”, pintam-no justamente como

34. Na linguística, a “produtividade” refere-se à “frequência com que determinados padrões ou elementos são usados na formação de novas palavras (p.ex., as terminações –ar e –izar tem alta produtividade, pois podem ser apostas, teoricamente, a qualquer radical de substantivo ou adjetivo para criar o verbo correspondente, como fiscalizar, ou até mesmo de um verbo de outra língua, como deletar, escanear, escanerizar [...]).” DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

solitário, seguríssimo de si, força primeira descontrolada.

Um, dois! Um, dois! Sua espada mavorta
 Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante!
 Cabeça fere, corta e, fera morta,
 Ei-lo que volta galunfante.

Os três primeiros versos mimetizam o ritmo rápido da luta. “Um, dois!” Numerais repetidos: ir e vir da luta entre dois. “Vai-vem” alternado com “vem-vai”, seguidos por dois sintagmas que ao mesmo tempo os descrevem e propagam: os lances do primeiro verso parece se duplicarem no segundo. A cena de poucos e rítmicos elementos iconiciza o dinamismo da luta³⁵; o uso do presente do indicativo confere vividez à ação. Eficiência e progressão: “cabeça fere, corta e, fera morta”. “Fere” ecoa em “fera”; e, no ritmo de rimas ricas internas, o presente “corta”, no particípio/adjetivo “morta”. “Galunfante”: triunfante como um galo, galopando triunfante. E segue a sexta e penúltima estrofe.

Pois então tu mataste o Jaguadarte!
 Vem aos meus braços, homenino meu!
 Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!”
 Ele se ria jubileu.

“Homenino meu” recria “Oh, menino meu”, explicitando uma latência da fala, o jogo possível com Homem (*Ohmen*, de “*Oh menino*”, soando como *Homen*,

35. Em outro nível, a luta sugere aquela com as palavras e o texto móvel, no processo de elaboração do próprio poema.

em Homenino). Homenino: menino que lutou como um homem; homem menino, pequeno.

A morfologia é a porta de entrada para apreciarmos as palavras-unidades, e a sintaxe completa ou possibilita essa percepção pela contextualização da palavra num sintagma, numa frase, num texto. E nem se pode falar estritamente em morfologia, pois a palavra comporta morfemas de sua relação com as demais, daí também o termo “morfossintaxe”. Ela é porta de entrada para o estudo semântico e estilístico. É assim que no excelente *Estilística da Língua Portuguesa*, Rodrigues Lapa nos reporta exemplos de um livro, do escritor francês Valery-Larbaud, chamado *Divertimento filológico*. Eis o que este escreve sobre “menina”: “O termo é encantador, com um ar antigo, afidalgado”. E Lapa continua: “Já um outro estrangeiro, o alemão Link, que visitou Portugal nos fins do século XVIII, dizia que a expressão “‘minha menina’ era a mais doce que se encontrava em qualquer língua”³⁶.

“Bravooh!” refaz a linguagem oral, no alongamento do “o”, que logo sugere o “Oh” da escrita, justaposto a “Bravo”. No exercício da função poética, há uma atenção aos registros oral e escrito, associados. A aglutinação Brava+arte ressoa com alegria no nível temático, e não deixa de sugerir, assim como Jaguar+de+arte, a invenção do poema.

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos.

36. LAPA, Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra editora, 1979, p. 15.

Volta-se para a situação do início, mostrando que o “e foram felizes para sempre” não implica tédio, como tendeu o paraíso a ser visto ultimamente. A cada um, seu ato; e ao homem, o de combater o inimigo e usar a fala de modo inventivo; ou o de submeter o demoníaco às leis da criação. Há uma sujeição às leis do sistema linguístico, mas este é ludicamente explorado e produz novas palavras e cenas, evidenciando aqui o grão de gozo que existe na produção livre do tirano – o gigante imaginário que só se pensa, e paradoxalmente parece emergir do abismo do Real.

Há uma preservação da estrutura sintática, e um abuso, no bom sentido, da indeterminação – impossível chegarmos ao sentido unívoco de muitas palavras. A sensação ao entender-se o poema é boa: junto à alegria trazida pela linguagem, o inimigo do mundo e do homem foi derrotado, a arte (“bravarte”) tem poder sobre um monstro (“Jaguardarte”), e o fato de ambos pertencerem ao domínio do simbólico e da invenção tranquiliza. O sistema de criação de sentidos derrota o perigo do imaginário autonomamente considerado. Da mesma maneira que uma palavra, por mais inventada que seja, curva-se (em parte por suas flexões de gênero, número, modo, tempo, pessoa – as quais, também por meio das regras de concordância, nos permitem deduzir o verbo e seu sujeito, os nomes e seus adjuntos nominais; em parte pela ordem das palavras, já que “você matou o Jaguardarte” opõe-se a “o Jaguardarte matou você”) à estrutura sintática da língua³⁷, cada sujeito

37. Ainda que obras-primas literárias desconstruam-na até graus impensáveis, como aponta Philippe Willemart em *Os processos de criação*. Ainda assim, e a menos que seja para manifestar uma desarticulação

criador “dobra-se”, sacrifica-se de certa maneira ao significante, abrindo mão do desejo de onipotência ou de sua realização. Quem são os inimigos nos contos de fada? A rainha que quer ser a mais bela, o dragão que rouba para si a princesa: um núcleo egocêntrico devasta o mundo a que um herói é chamado. O combate é entre o imaginário inflado e a estrutura simbólica³⁸, em que tem vez cada palavra: por mais possante que seja, ainda assim dentro de uma sintaxe.

Reparávamos que no “Jaguardarte” as palavras gramaticais se mantêm: artigos, conjunções, preposições, pronomes. As invenções incidem em substantivos, adjetivos, verbos. A sintaxe é o que prende a unidade a uma cadeia e a um devir e existe no poema um equilíbrio entre o devir e a unidade que salta aos olhos. Já nas reflexões sobre a linguagem em Platão e Aristóteles, o nome integra uma proposição constituída de nome e de verbo, integra-se numa sintaxe³⁹, e quem sabe, no tocante ao enredo, a gramática geral dos contos tradicionais consista em variações da luta contra um imaginário que se quer destacado da linha e a ameaça, uma espécie de forma fora da sintaxe, fadada à destruição (que impinge e de que é presa). Bem relaciona, ainda que de modo não linear, Stéphane Mallarmé (1842-1898) o rosto à Harmonia, na primeira das três passagens seguintes cujo tema é, de uma maneira ou outra, a Sintaxe.

mental, um grau mínimo de sintaxe garante a inteligibilidade, diriam os linguistas.

38. Sobre isso, nada melhor do que a leitura de *Totem e Tabu*, de Freud, amplamente comentado pela teoria de inclinação lacaniana.

39. NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática: história, teoria e análise, ensino*. São Paulo: Unesp, 2002.

[...] nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.⁴⁰

Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, a l'intelligibilité? il faut une **garantie**. –

La Syntaxe – ⁴¹

Voilà, constatation à quoi je glisse, comment, dans notre langue, les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement: en quelle pensée fabriqué celui-là!⁴²

Poderíamos pensar nas repetições de sílabas e de fonemas de “Jaguadarte”, espécie de rimas internas, como parte da propagação do grão de gozo. O ritmo, ou a Rima, considerada amplamente, é já uma guardiã contra o um que usurpa, ou se plante autoritária ou peremptoriamente, ameaçando a mobilidade presente na cena inicial e final do poema. É numa estrutura ficcional que o monstro é convidado a entrar e é derrotado ou cede a seiva. Lembro aqui a proximidade entre o “grão de gozo” e “o grão só de alegria e o olor de noigandres”, ou “olor livre de tédio”, na tradução que Augusto de Campos fez de uma canção provençal de

40. MALLARMÉ, Stéphane. “La musique et les lettres”. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Bertrand Marchal (Org.). Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 68.

41. MALLARMÉ, Stéphane. “Le Mystère dans les lettres”. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Bertrand Marchal (Org.). Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 232-233.

42. MALLARMÉ, Stéphane. Solennité (In: “Crayonné au Théâtre”). In: _____. *Oeuvres Complètes*. Bertrand Marchal (Org.). Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 201.

Arnaut Daniel⁴³. A primeira estrofe dessa canção e a do “Jaguardarte” se afinam, espécie de situação inicial paradisíaca.

Seria necessário precisarmos os vínculos entre o imaginário e o Real, de cujas imediações o Jaguardarte parece surgir, ridendo porque de arte.

O MONSTRO E O IMAGINÁRIO. O MENINO.

Em *Lacan e a Filosofia*, Juranville descreve o processo simbólico e a possibilidade equivocada de se tomar o imaginário como independente dele.

Se há algo significativo para nós, esse “significante” tem sentido; então o que possui um sentido é o que é desejável. O significante é então o desejável [...]

[...] Mas, justamente, nada é significativo senão a partir de um outro significante [...] trata-se de uma articulação temporal: quando um primeiro significante [S_1] aparece como desejável, ele é desejado do ponto de vista de um outro significante [S_2] (que lhe dá sentido, ou que é seu sentido de ser), e o desejo não é outro senão o que faz passar, ou tende a fazer passar do segundo significante (de início inaparente como tal) ao primeiro significante. Chamamos a isso a apropriação do “objeto” de desejo, e é um movimento que se efetua no tempo. Daí a idéia de *cadeia significativa* freqüentemente retomada por Lacan: ela é a cadeia mesma do desejo. Lacan chama de S_1 ou significante “unário” o primeiro significante, e S_2 ou significante “binário” este outro significante a partir do qual o primeiro pode aparecer na sua

43. CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 51. A primeira edição é de 1978, e em 1987 essa primeira estrofe de Arnaut Daniel é retraduzida e publicada em: CAMPOS, Augusto. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 111. O último verso fica: “grão, alegria, e olor de noigandres”.

significância. É esse significante que é o modo de ser de onde se deseja. Ser-segundo-o-significante é bem então desejar.⁴⁴

Continuando a expor Lacan, Juranville precisa o “acidente” que busca elidir a suspensão natural à linguagem. A ideia é que depois de conseguida a extração de um significado (por meio) do processo retroativo da linguagem (pois que apenas no final da fala compreendemos o que a suscitara), o desejo, que inevitavelmente sucede (a pulsão continua a se produzir)⁴⁵, torna-se ele mesmo um significante. E o meio perverso de o sujeito se apropriar do objeto, que todo significante pareceria prometer, é dando ao desejo o seu “eu” como que absoluto e autônomo. Esse eu, “objeto” pretensamente último e satisfatório do desejo, maciçamente investido e identificado ao real, termina com a suspensão do sentido e, marca psíquica em que se confundem sujeito e objeto, passa a fazer parte do repetido circuito de representações no sujeito, resto de cada extração de significado. O contato do homem com o mundo e com a linguagem seria parcialmente obturado por esse “eu” autônomo, ao qual o sujeito fica inconscientemente atrelado. Preço pago pela tentativa de burlar a lei da ausência irremediável do objeto absoluto, da “Coisa”⁴⁶ inacessível, que um certo “eu” (a não se confundir com

44. JURANVILLE, Alain. *Lacan et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 81-82. Tradução minha, também nas duas citações seguintes. Existe uma publicação em português, mas ela está esgotada.

45. Sobre essa ideia, e as relações entre a pulsão e o desejo, cf. FREUD, Sigmund. *Proyecto de psicología*. In: _____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.

46. Termo que Lacan empresta do *Proyecto de psicología*, de Freud, e adquire uma enorme importância na teoria psicanalítica lacaniana.

“sujeito”) ou todo saber autoritário quereria reeditar. É como se, por acidente da voracidade, a separação entre S1 e S2 pudesse ser elidida⁴⁷ – e a castração. Sobre ela, segue ainda Juranville.

Se o significante como desejável não é *um* em si mesmo, mas apenas a partir de outro significante, isso tem como consequência que uma vez atingido o modo de ser desejado, o significante unário, o que se produziu, é o que poderíamos chamar de uma radical decepção. Isso porque é do significante binário que o primeiro significante aparecia como desejável. Vemos então que a presença em geral do significante introduz o desejo como determinação ontológica. Mas um desejo cujo objeto não deixa de faltar. O significante sendo em relação ao objeto que é desejado nele um engano de certa maneira, um *semblant*⁴⁸. O desejo tal que o desdobra o significante é inseparável da *negatividade*. O que se reencontrará no significado do significante: o desejo, mas com castração.⁴⁹

Juranville demonstrava o fracionamento necessário do sentido na sequência temporal da fala. Sobre a dupla mínima de significantes, é proveitoso ler sua síntese, quando trata do imaginário, o simbólico e o real:

o imaginário é de certo modo o significante pego isoladamente, presença ilusória do objeto absoluto que ele evoca, que pensamos que ele é; o simbólico é o significante também enquanto tomado, pelo contrário, dentro de todo sistema de significantes, segundo uma essencial sincronia – é então a dupla dos primeiros significantes, S2

47. E a separação primeira entre o sujeito e o que lhe está além ou aquém; o sujeito e seu “pai”, o sujeito e o simbólico, o sujeito e o “primeiro texto”.

48. Importada do francês, a palavra aparece no Dicionário Houaiss, com o sentido mesmo de simulacro.

49. Ibidem, p. 83.

e S1, na medida em que eles são equivalentes, e que são determinados de antemão a se articular um em relação ao outro, como a um gesto simbólico corresponde outro gesto simbólico. E o real é o intermédio, a cesura que separa os dois significantes, o nada onde eles se abolem por não serem senão engodos.⁵⁰

Trazendo o sofrimento próprio ao engodo estrutural de uma inflação do eu e, em geral, deixando-se afinal perfurar por um menino, uma menina ou um casaherói, os gigantes e monstros dos contos de fada parecem ser iluminados por essa teoria lacaniana dos três registros.

O “resto”, porém, é inexpugnável: restaria em outro momento mapear um que seja compatível com os deslocamentos próprios à linguagem poética e outro que os obstaculize e afine melhor com o discurso em que significado e ego discursante se fundem. Nesse sentido, talvez se possa dizer que o poema celebra o primeiro e a invenção, usando-se do vigor proveniente da centralidade equivocada do inimigo egoísta do Homundo, Jaguar assujeitado à arte. No nível temático, o monstro empresta sua forma poderosa e sua proximidade com a “Coisa” para que o menino, testando sua espada, vire Homenino (O Menino). O “resto” não seria então o próprio “homenino”, que, servindo ao Homundo e arriscando-se por ele, comuta-se facilmente com sons e bichos? O menino não é imagem do sujeito que volta a sumir, mas reconhecido, na última estrofe? A diferença entre o Jaguadarte e o Menino é que um é o inimigo do Homundo (mas também seu amigo e

50. Ibidem, p. 84.

forma ridente, pois que de arte, a tal ponto que dá nome ao poema), e o outro se sacrifica por ele e some sob o significante – tendo antes luzido e podendo sempre luzir entre os braços de seus genitores. O menino dá forma – e vazio! – ao sujeito-leitor. O poema querido refaz uma arquitetura produtiva.

Por meio da função poética (cf. Jakobson), é o homem e, em seu desaparecimento, sua capacidade de criação pela linguagem que são objetivados e celebrados.

O Jaguadarte monstro não deixa de ser uma manifestação singular do Imaginário assujeitado ao Simbólico e nele ressuscitado; uma face estranhada do homem e do mundo.

Pergunto por fim a Philippe Willemart pelo grão de gozo que subjaz ao texto, não pelo que é específico a cada qual, mas simplesmente por aquele implícito no jogo de nome e verbo que constitui a primeira e a última estrofe de “Jaguadarte”, e que talvez remeta à “gramática universal” a que se refere o gerativismo⁵¹, traduzindo-se em diversas línguas. Quiçá também a dos animais – a quem o poema não deixa de homenagear, inventando-os.

51. “Para explicar a aquisição [de linguagem] o gerativismo postula que a criança traz, como parte de seu equipamento biológico, uma gramática universal que poderá assumir formas diferentes conforme a língua a que a criança é exposta [...]”. ILARI, Rodolfo. “O estruturalismo linguístico: alguns caminhos”. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2009, p. 84.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. e Org. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.
- _____. *The complete illustrated works of Lewis Carroll*. Londres: Chancellor Press, 1982.
- DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1984.
- ILARI, Rodolfo. “O estruturalismo linguístico: alguns caminhos”. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2009.
- JURANVILLE, Alain. *Lacan et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- LAPA, Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. Coimbra: Coimbra editora, 1979.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática: história, teoria e análise, ensino*. São Paulo: Unesp, 2002.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes*. Bertrand Marchal (Org.). Vol. 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- WILLEMART, P. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. “Como se constitui a escritura literária”. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Crítica Genética e Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Dossiê: Conversa