

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Maira Rafaela Röhrig da Costa



**ESPAÇO LITERÁRIO E PSICANÁLISE:
ESCRITA E JOGO EM TEXTOS DE MARGUERITE DURAS E DE
GEORGES PEREC**

Porto Alegre

2024

Maira Rafaela Röhrig da Costa

**ESPAÇO LITERÁRIO E PSICANÁLISE:
ESCRITA E JOGO EM TEXTOS DE MARGUERITE DURAS E DE
GEORGES PEREC**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com requisito parcial para o título de doutora em Letras.

Área de concentração: Teoria, Crítica e Comparatismo.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva.

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Maira Rafaela Röhrig da
ESPAÇO LITERÁRIO E PSICANÁLISE: ESCRITA E JOGO EM
TEXTOS DE MARGUERITE DURAS E DE GEORGES PEREC / Maira
Rafaela Röhrig da Costa. -- 2024.
154 f.
Orientadora: Maria Luiza Berwanger da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Literatura. 2. Psicanálise. 3. Espaço. 4. Jogo.
I. Berwanger da Silva, Maria Luiza, orient. II.
Título.

Maira Rafaela Röhrig da Costa

**ESPAÇO LITERÁRIO E PSICANÁLISE:
ESCRITA E JOGO EM TEXTOS DE MARGUERITE DURAS E DE
GEORGES PEREC**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
com requisito parcial para o título de doutora em Letras.

Apresentada em: 31 de maio de 2024

Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Berwanger da Silva – Orientadora/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Vianna Kuntz

Prof.^a Dr.^a Claudia Maria Perrone

Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

*Aos que apostam na coragem de brincar com as palavras,
de escutar as histórias
e de jogar com o texto.*

AGRADECIMENTOS

À generosa orientação da Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, que me acompanhou ao longo do percurso do doutorado.

Às Profas. Dras. Maria Cristina Vianna Kuntz, Claudia Maria Perrone e Rita Lenira Bittencourt, pela disponibilidade e pela leitura atenta.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos espaços de trocas e aprendizagens.

E aos amigos e familiares, que me acolhem nos momentos de fragilidade e que celebram minhas conquistas.

*A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita,
e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela,
a vida.*

Marguerite Duras

*Así comienza el espacio, sólomente con palabras,
com signos trazados sobre la página blanca.*

Georges Perec

Resumo

Este estudo comparativo, pautado na perspectiva interdisciplinar, tem por objeto de análise os Textos de Marguerite Duras e Georges Perec – escritores que criaram diferentes estratégias de montagem e de escrita, cada um a seu modo, provocando experimentações com o espaço. A interdisciplinaridade é um fio condutor na pesquisa, com ênfase na troca e na relação entre Literatura e Psicanálise. A análise proposta nessa pesquisa foi construída através de dois grandes eixos. O primeiro eixo, nomeado como “O espaço da escrita”, tem por objeto de análise os Textos *Escrever*, de Marguerite Duras (2021 [1993]), e *Especies de Espacios*, de Georges Perec (2001 [1974]). Tais Textos foram escolhidos por carregarem uma marca de testemunho dos autores em relação ao processo de escrita de cada um. O segundo eixo, intitulado como “A escrita do espaço”, concentra a análise nos romances *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2022 [1958]), e *A vida modo de usar*, de Georges Perec (2009 [1978]). Nesse eixo de estudos, o objetivo é colocar em questão o modo como os espaços ficcionais são narrados. Os escritores trabalhados apresentam características muito distintas e, ao mesmo tempo, parecem se ocupar de alguns temas em comum, que se repetem. Em torno dessas semelhanças e diferenças que o estudo se estrutura, pautado pela Teoria Literária e pela Psicanálise. O fator comparatista atua na perspectiva de estabelecer relações entre pontos distintos do universo da Literatura, no sentido de possibilitar novas paisagens.

Palavras-chave: Literatura, Psicanálise, Espaço, Escrita.

Abstract

This comparative study, which follows an interdisciplinary perspective, has as its object of analysis the texts of Marguerite Duras and Georges Perec - writers who created different strategies of assemblage and of writing, each in their own manner, making experimentations with space. Interdisciplinarity is a leitmotif of the research, emphasizing the exchange and the relationship between Literature and Psychoanalysis. The analysis proposed by this research was constructed through two big axes. The first axis, named “The writing space”, has as its object of analysis the texts *Writing*, by Marguerite Duras (2021 [1993]), and *Species of Spaces*, by Georges Perec (2001 [1974]). Such texts were chosen because they carry the mark of the authors’ testimony in relation to the writing process of each one. The second axis, entitled “The writing of space”, centers its analysis on the novels *Moderato Cantabile*, by Marguerite Duras (2022 [1958]), and *Life: A User's Manual*, by Georges Perec (2009 [1978]). In this axis, the way the fictional spaces are narrated is put into question. The writers present very different characteristics and, at the same time, talk about the same themes. The study is structured around these similarities and differences, following Literary Studies and Psychoanalysis. The comparative factor acts with the perspective of establishing relations between distinctive points in the universe of Literature, making new landscapes possible. The conclusion of the dissertation talks about the proximity between writing and play, about the dimension beyond the word and about the context of the psychoanalytic clinic, where the listener’s position is close to literature.

Keywords: Literature, Psychoanalysis, Space, Writing, Play.

Resumée:

Cette étude comparative, fondée sur une perspective interdisciplinaire, a pour objet d'analyser les textes de Marguerite Duras et de Georges Perec – des écrivains qui ont créé, chacun à leur manière, des stratégies d'édition et d'écriture différentes, provoquant des expérimentations avec l'espace. L'interdisciplinarité est un fil conducteur de la recherche, avec un accent sur l'échange et la relation entre littérature et psychanalyse. L'analyse proposée dans cette recherche a été construite selon deux axes principaux. Le premier axe, nommé « L'espace d'écriture », a pour objet d'analyser *Textos Eçar*, de Marguerite Duras (2021 [1993]), et *Especies de Espacios*, de Georges Perec (2001 [1974]). De tels Textes ont été choisis parce qu'ils portent une marque de témoignage de la part des auteurs par rapport au processus d'écriture de chacun. Le deuxième axe, intitulé « L'écriture de l'espace », concentre l'analyse sur les romans *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2022 [1958]), et *A vida moda de Uso*, de Georges Perec (2009 [1978]). Dans cet axe d'études, la manière dont sont racontés les espaces fictionnels est remise en question. Les écrivains ont travaillé sur des caractéristiques très différentes et, en même temps, traitent de thèmes communs. L'étude se structure autour de ces similitudes et différences, guidée par la théorie littéraire et la psychanalyse. Le facteur comparatiste agit dans la perspective d'établir des relations entre différents points de l'univers de la Littérature, afin de permettre de nouveaux paysages. La conclusion de la thèse reprend le rapprochement entre la notion de jeu avec l'écriture, la dimension au-delà du mot et le contexte de la clinique psychanalytique, où la position d'écoute se rapproche de la lecture.

Mots-clés : Littérature, Psychanalyse, Espace, Écriture, Jeu.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Desenho de Saul Steinberg na The New Yorker, em 30 nov. 1963	14
Figura 2 – Desenho de Saul Steinberg Desenho na The New Yorker, em 10 jul. 1954	32
Figura 3 – Desenho de Saul Steinberg sem título, 1963	55
Figura 4 – Desenho de Saul Steinberg sem título, 1948	86
Figura 5 – Partitura da composição de Diabelli	94
Figura 6 – Desenho de Saul Steinberg em The Art of Living (Londres, Hamish Hamilton, 1952)	103
Figura 7 – Sequência de leitura em <i>A vida modo de usar</i> (Tabuleiro 10x10)	109
Figura 8 – Desenho de Saul Steinberg no The New Yorker, em 3 fev. 1945	118
Figura 9 – Desenho de Saul Steinberg, The Spiral, 1966	139

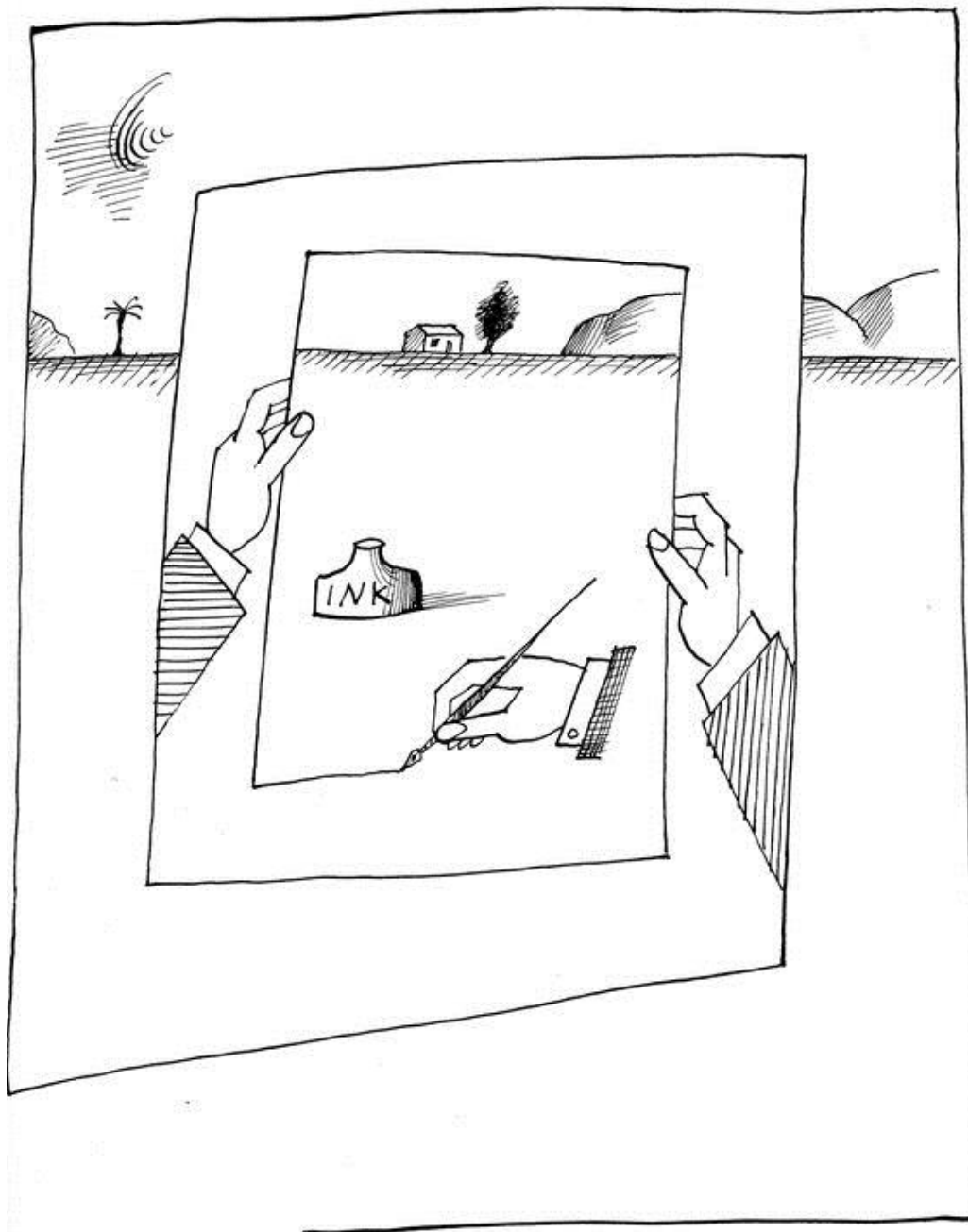
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
I INTERROGAÇÕES SOBRE O ESPAÇO LITERÁRIO	15
II CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS: INTERDISCIPLINARIDADE E ENSAIO ...	19
III APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS	28
1 LITERATURA, PSICANÁLISE E ESPAÇO	32
1.1 INTERLOCUÇÕES	33
1.2 RASTROS DE UMA HISTÓRIA.....	33
1.3 PERSPECTIVAS ACERCA DO ESPAÇO... ..	40
1.4 ESPAÇO DA LINGUAGEM	44
2 O ESPAÇO DA ESCRITA.	55
2.1 ESPAÇO E ESCRITA	56
2.2 MARGUERITE DURAS	58
2.2.1 Escrever	62
2.3 GEORGES PEREC	69
2.3.1 <i>Especies de espacios</i>	73
2.4 CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	82
3 A ESCRITA DO ESPAÇO	86
3.1 O LUGAR TEÓRICO DO ESPAÇO FICCIONAL	87
3.2 MARGUERITE DURAS: <i>MODERATO CANTABILE</i>	94
3.2.1 O enredo	95
3.2.2 Som e silêncio	96
3.2.3 Jogo de espelhos	99
3.3 GEORGES PEREC: <i>A VIDA MODO DE USAR</i>	100
3.3.1 O enredo	102
3.3.2 Quebra-cabeças	105
3.3.3 Ausências e enigmas	109

3.4 Aproximações e distanciamentos	112
4 JOGO E FASCÍNIO	118
4.1 A LITERATURA COMO ESPAÇO DE JOGO E COMPOSIÇÃO.....	119
4.2 O ARREBATAMENTO	127
4.3 O MAIS-ALÉM DA PALAVRA	132
4.4 DURAS E PEREC: ESCRITA, ESPAÇO E LINGUAGEM	135
5 CONCLUSÕES	139
5.1 TRANSFERÊNCIA: ESPAÇO E PSICANÁLISE	140
REFERÊNCIAS.....	143

INTRODUÇÃO

Figura 1 – Desenho de Saul Steinberg na *The New Yorker*, em 30 nov. 1963



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)¹.

¹ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

I INTERROGAÇÕES SOBRE O ESPAÇO LITERÁRIO

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990 [1988]), o escritor italiano Italo Calvino escreve uma “apologia do romance como grande rede”, em que o conhecimento pode ser vislumbrado a partir do enlaçamento de fatos e saberes, de forma que o próprio Texto é entendido enquanto espaço para visões de mundo que suporta até mesmo as posições divergentes. Para Calvino, o romance contemporâneo também é uma via de conhecimento, assumindo por vezes um caráter enciclopédico, e constituindo uma rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas. O autor destaca a capacidade do Texto literário de criar conexões e relações entre fatos e saberes distintos, produzindo, assim, novos conhecimentos e perspectivas sobre o mundo. Essa ideia se relaciona com a concepção de que a Literatura é uma forma de conhecimento que não se limita a reproduzir ou representar a realidade, mas sim a cria e a recria através da linguagem.

Já para Michel de Certeau (2014 [1980], p. 141), historiador francês, a narrativização das práticas seria uma maneira de fazer textual, de modo que uma teoria do relato está intrinsecamente vinculada a uma teoria das práticas. A história narrada cria um espaço de ficção que também está associado aos espaços reais. Ainda segundo Michel de Certeau (2014 [1980], p. 142), “o discurso produz então efeitos, não objetos”. Do mesmo modo, Antoine Compagnon, professor francês e teórico da Literatura, aborda a questão da definição da Literatura em diferentes obras ao longo de sua trajetória como crítico literário. Sua visão sobre o conceito de Literatura é ampla, considerando que a Literatura é um campo complexo e multifacetado. Compagnon indica que há dificuldade em delimitar os limites da Literatura e afirma que ela se constitui por meio de uma série de práticas, discursos e convenções que evoluem ao longo do tempo. Segundo o autor:

A literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem linguística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem) (COMPAGNON, 2010 [1998], p. 30).

Em seu livro *O demônio da teoria*, Compagnon (2010 [1998]) enfatiza a importância da experiência viva da leitura e o engajar-se com as obras literárias. Ele reflete sobre o papel da teoria literária, colocando em questão não somente a reflexão teórica sobre a Literatura, mas também a experiência direta da leitura. O autor ressalta que: “Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária

(talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona” (COMPAGNON, 2010 [1998], p. 35).

Roland Barthes, ao discutir a Literatura enquanto área de estudos, propõe uma diferenciação entre Texto e obra:

O Texto (mesmo que fosse por sua frequente “ilegibilidade”) decanta a obra (se ela permitir) do seu consumo e a recolhe como um jogo, trabalho, produção, prática. Isso significa que o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante. (BARTHES, 2012 [1984], p. 73).

Ao invocar o jogo, o trabalho e a produção, a frase sugere que o Texto não é apenas um objeto passivo a ser consumido, mas sim um espaço de atividade criativa na produção de significados. A escritura e a leitura, entendidas pela perspectiva de uma mesma prática significante, apontam para a interação dinâmica entre o autor e o leitor na criação e interpretação do Texto. Barthes destaca, ainda, que a definição do Texto não existe – “o Texto não é um conceito” (BARTHES, 2012 [1984], p. 104). Para o autor, não se deve delimitar o Texto, mas sim desdobrá-lo. Ao defender tal perspectiva, Barthes indica alguns adjetivos em torno de tal ideia: “o Texto é sempre paradoxal” (2012 [1984], p. 68); “o Texto é radicalmente simbólico” (2012 [1984], p. 69); “o Texto é plural” (2012 [1984], p. 70).

Para o crítico literário, o Texto é uma noção que vai além da ideia tradicional de um conjunto de palavras escritas. Ele entende-o como uma pluralidade de significados e sentidos em constante movimento. O Texto, logo, é uma unidade aberta, permeada por uma rede de relações, referências e intertextualidades que vão além do autor e do leitor. Diferentemente da noção de *livro* ou de *obra*, ele não se limita a um objeto material, mas se estende para além dele, incluindo todas as possibilidades de leitura e interpretação. O Texto é, portanto, um espaço de significação em constante transformação, onde o leitor desempenha um papel ativo na construção do sentido. Barthes valoriza a abertura e a pluralidade do Texto, destacando que ele não é algo fixo e estático.

Tendo em vista as dimensões paradoxais, simbólicas e plurais, o autor argumenta que o Texto é um campo metodológico, de modo que “[...] *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)”. (BARTHES, 2012 [1984], p. 67, grifo do autor). Ao afirmar que o

movimento constitutivo do Texto é a travessia, destaca-se a importância de explorar as relações entre os Textos literários e os diálogos que existem entre eles. O Texto é percebido em constante movimento, que se expande e se transforma, ao estabelecer conexões com outras obras. Nesse sentido, o Texto não é algo isolado, mas parte de um tecido literário mais amplo, em que as obras se entrelaçam e se afetam mutuamente.

Nas palavras de Barthes,

o próprio discurso sobre o Texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o Texto é esse espaço *social* que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática de escritura (2012 [1984], p. 75, grifo do autor).

Nesse sentido, a teorização em torno do Texto não pode assumir uma posição de autoridade ou controle, em que um sujeito leitor se coloca como quem detém a verdade, mas sim como prática discursiva em constante diálogo com o próprio Texto. Barthes salienta a natureza descentralizada e aberta do Texto, sendo este entendido a partir de um campo de significações em constante movimento, que não pode ser reduzido a uma única interpretação ou voz autoritária. O Texto plural é, por extensão, permeado por diferentes discursos, perspectivas e vozes, sendo “o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre a outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo)” (BARTHES, 2012 [1984], p. 75)”.

Por conseguinte, a abordagem teórica do Texto deve ser um processo de investigação contínua, que se alimenta da prática de escritura e da interação com o próprio Texto e suas ramificações discursivas. Dessa forma,

A “pesquisa” é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura: a pesquisa está do lado da escritura, é uma aventura do significante, um excesso da troca; é impossível manter a equação: um “resultado” *por* uma “pesquisa” (BARTHES, 2012 [1984], p. 393, grifo do autor).

O que resulta da pesquisa, portanto, é uma prática de Texto. Nesse esteio, o romance também constitui uma forma de dizer, consistindo em uma fonte de saber, tendo em vista a palavra como mediadora da experiência humana. Ao reconhecermos que existe um conhecimento advindo da experiência literária, torna-se possível um desdobramento teórico que promova um aprofundamento da pesquisa em torno desse campo de saber.

A presente pesquisa se debruça em torno da interlocução entre Literatura e Psicanálise. Tal proposta de investigação se deve a uma intenção de continuidade a aprofundamento do percurso formativo da pesquisadora. Sou psicóloga, formada em 2014 pela Universidade Federal de Santa Maria, onde desenvolvi o trabalho de conclusão de curso sobre o tema “Psicanálise e arte”. Em 2016, finalizei a Residência em Saúde da Criança – com transversalidade em violência e vulnerabilidades, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com o Hospital Materno-Infantil Presidente Vargas. O trabalho de conclusão de residência foi sobre o tema “O brincar em contextos violentos”. Em 2019, encerrei o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Clínica e Cultura, também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em minha dissertação intitulada *Casa, corpo e palavra: habitar poeticamente o mundo*, trabalhei a partir de cenas do brincar das crianças que faziam parte do projeto Casa dos Cata-Ventos (uma parceria entre o Instituto de Psicologia/UFRGS, a Associação Psicanalítica de Porto Alegre e a comunidade da Vila São Pedro).

Resgatando essa trajetória de estudos, entende-se que alguns temas se mantiveram presentes ao longo do meu caminho enquanto pesquisadora: a Psicanálise, o brincar, o espaço, a palavra. Posto isto, a atual pesquisa, proposta no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tem por intenção realizar um estudo sobre escrita e espaço. Para tanto, esse estudo comparativo, pautado na perspectiva interdisciplinar, tem por objeto de análise os Textos de Marguerite Duras e Georges Perec.

Marguerite Duras (1914-1996) nasceu na Indochina, à época uma colônia francesa. Sua escrita apresenta questões em torno da subjetividade e da linguagem. Georges Perec (1936-1982), escritor francês, tem uma obra literária diversificada. Perec é reconhecido por sua escrita experimental e por sua abordagem inovadora da narrativa. Marguerite Duras e Georges Perec foram escritores franceses do século XX, e, embora tenham seguido caminhos literários diferentes, podemos encontrar alguns pontos de convergência entre suas obras. Marcados pelo tensionamento cultural de sua época, os autores fizeram parte de movimentos que experimentavam modos de narrar.

Marguerite Duras e Georges Perec vivenciaram diferentes estratégias de montagem e de escrita, cada um a seu modo, provocando experimentações com o espaço a partir do Texto. Segundo Walter Benjamin, “a montagem faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades” (2012 [1930], p. 57). As *explosões* provocadas

por Duras e Perec, fazendo alusão a citação anterior de Benjamin, nos convocam a pensar acerca dos modos como o espaço é instrumento e elemento em suas narrativas.

São essas as perguntas que movimentam a pesquisa, no sentido de que o pensamento pode avançar mesmo que não se tenha a pretensão de encontrar respostas totalizantes. Segundo Barthes, “a pertinência é o ponto de vista sob o qual se escolhe interrogar o tema. A im-pertinência é o Desejo” (2012 [1984], p. 33). Nesse sentido, pode-se pensar que é o desejo que movimenta a pesquisa.

A definição de tais escritores se deve a dois fatores, de igual relevância. O primeiro deles diz respeito à dimensão da transferência, que implica algo dos efeitos de leitura na própria pesquisadora. A construção de uma pesquisa também envolve a perspectiva da escolha; nesse caso, optei por autores que, em mim, produziram um fascínio. O segundo fator diz respeito ao desafio de um estudo em Literatura comparada: Duras e Perec apresentam características muito distintas e, ao mesmo tempo, parecem se ocupar de alguns temas em comum, que se repetem. Em torno dessas semelhanças e diferenças que o estudo se estrutura, pautado pela Teoria Literária e pela Psicanálise. O fator comparatista, ressalta-se, atua na perspectiva de estabelecer relações entre pontos distintos do universo da Literatura, no sentido de possibilitar novas paisagens.

Em vista disso, interrogar os jogos de escrita presentes nos Textos configura uma forma de investigar os modos de relação em torno do espaço literário. Para tanto, cabem alguns apontamentos referentes ao método de pesquisa, conforme apresentado a seguir.

II CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS: INTERDISCIPLINARIDADE E ENSAIO

A escrita da pesquisa demanda a invenção de certos traços que delimitam as bordas do tema em questão e que estão circunscritas em um cenário específico, configurando um método. A definição do método de pesquisa na área da Literatura comparada é fundamental para analisar e explorar a complexidade dos Textos literários. Nesse sentido, entende-se a relevância de discorrer acerca da metodologia utilizada na presente tese.

Para Paul Valéry, poeta e ensaísta francês, o método não era apenas uma ferramenta para a produção de conhecimento, mas também uma forma de abordar a realidade e de se relacionar com o mundo. O autor entende o método como um processo de investigação e reflexão, ou seja, como uma maneira de explorar e compreender a complexidade dos

fenômenos. No artigo sobre Leonardo da Vinci, Valéry enfatiza a importância do método como uma ferramenta organizadora do trabalho criativo e intelectual. Segundo o poeta:

A consciência dos pensamentos que temos, enquanto pensamentos, é reconhecer essa espécie de igualdade ou homogeneidade; sentir que todas as combinações desse tipo são legítimas, naturais, e que o método consiste em excitá-las, em vê-las com precisão, em procurar o que elas implicam (VALÉRY, 2011 [1985], p. 147).

Nessa perspectiva, o método implica a identificação dos elementos em questão para, então, produzir movimentos de leitura e análise. O método, ainda para Valéry, envolve uma atitude de questionamento constante e de refinamento das ideias. Ao mesmo tempo em que aponta a importância de uma objetividade, Valéry também reconhece a necessidade de flexibilidade e adaptabilidade no método. Em suas palavras: “Algumas vezes nossos sentidos são suficientes, outras vezes os métodos mais engenhosos são empregados, mas sobram vazios. As tentativas permanecem lacunares” (VALÉRY, 2011 [1985], p. 155). Considerando tal apontamento, sublinha-se a necessidade de construir um método adequado ao processo de pesquisa, ao passo que é preciso considerar a impossibilidade de um método que dê conta da totalidade do objeto de estudo. No que se refere ao campo de estudos da Literatura Comparada e da Psicanálise Implicada, tal afirmação se torna extremamente relevante, de modo que o método necessariamente precisa suportar a presença de vazios.

Valéry destaca, ademais, a importância da criatividade no processo de investigação, enfatizando que o método não deve ser rígido ou restritivo, mas sim uma ferramenta flexível e aberta. Ele argumenta que a criatividade intelectual tem relação com um trabalho dedicado e persistente. O método, nesse sentido, é uma ferramenta para direcionar o esforço de pensamento a um objetivo específico. Ou seja, para o autor, o método precisa ser um facilitador do desenvolvimento do trabalho.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, filósofa e escritora suíça que reside e leciona no Brasil desde 1978, o método se configura como desvio, em que o pensamento produz movimentos de parada, retomada, hesitação (2013, p. 87). A autora, ao discutir a obra do filósofo alemão e crítico literário Walter Benjamin, indica que o método não deve ser entendido como um caminho linear e preestabelecido, mas aquele que se constitui na possibilidade do encontro com o inesperado. Portanto, o método pode ser visto como uma forma de abertura para o desconhecido, uma busca constante por novas maneiras de pensar e entender o mundo. Logo, ele não pode ser entendido como uma ferramenta rígida para a

análise, mas sim como uma forma de lidar com a complexidade da realidade e, no presente estudo, com a complexidade das obras literárias.

Retomando as ideias do pensador francês Barthes (2003 [1976-1977], p. 7), o método deve ser entendido como ficção, em que a linguagem reflete sobre a própria linguagem. Para Barthes, o método não pode ser visto como uma forma de obter a verdade sobre o objeto de estudo, mas sim como uma forma de construir uma ficção, uma narrativa que reflete sobre a própria linguagem utilizada para a análise. Nesse esteio, o autor propõe uma abordagem metodológica mais subjetiva e exploratória, que privilegia a intuição, a associação de ideias e a experimentação, em vez de um método rígido e objetivo.

A análise, no âmbito da Literatura e da Psicanálise, deve ser vista também como uma forma de invenção, uma forma de criar novas formas de significação. Barthes ainda aponta que:

O perigo do Método (de uma fixação ao Método) vem do seguinte: o trabalho de pesquisa deve atender a duas demandas; a primeira é uma demanda de responsabilidade: é necessário que o trabalho aumente a lucidez, chegue a desmascarar as implicações de um procedimento, os álibis de uma linguagem, constitua afinal uma *crítica* (lembramos mais uma vez que *criticar* quer dizer: pôr em crise); o Método é aqui inevitável, insubstituível, não pelos seus ‘resultados’, mas precisamente – ou pelo contrário – porque realiza o mais alto grau de consciência de uma linguagem *que não esquece a si mesma*; mas a segunda demanda é de ordem muito diversa: é da ordem da escritura, espaço de dispersão do desejo, onde dispensa é dada à Lei; é preciso então, *em dado momento*, voltar-se contra o Método, ou pelo menos tratá-lo sem privilégio fundador, como uma das vozes do plural: como uma vista, em suma, um espetáculo, encaixado no texto; o texto que é, afinal de contas, o único resultado ‘verdadeiro’ de qualquer pesquisa (BARTHES, 2012 [1984], p. 397, grifos do autor).

Nesse sentido, a demanda de responsabilidade que implica a crítica provocada a partir da pesquisa, como indicado por Barthes na citação anterior, convoca a tensionar a intersecção entre Literatura e Psicanálise. Tal tensionamento, amparado no estudo das relações na Literatura Comparada, se configura a partir da leitura textual e simbólica dos autores em questão – Duras e Perec. De tal forma que, a partir do desdobramento metodológico, resulta um novo Texto, que se configura enquanto resultado da pesquisa.

Tendo em vista o caráter interdisciplinar desse estudo, cabe ainda indicar quais as especificidades metodológicas desde a perspectiva psicanalítica. Desde o campo da Psicanálise, a característica fundamental da pesquisa remete ao modo de formular as questões,

de tal forma que o método tem como via de acesso a própria palavra. O método, portanto, vai sendo constituído durante o processo de pesquisa, pela interrogação inicial que provoca o ato de pesquisar e pelos desdobramentos da própria escrita.

Segundo o psicanalista Luciano Elia (1999), a metodologia de pesquisa em Psicanálise deve incluir a transferência entre as condições estruturantes da pesquisa. Em vista disso, o autor aponta que tal transferência diz respeito à posição do pesquisador em relação aos significantes da Psicanálise; ou seja, em relação ao próprio saber constituído da Psicanálise. Dessa maneira, a metodologia que se apoia em uma transferência de trabalho e de pesquisa reconhece a importância de referenciar e interrogar o saber que compõe o campo da Psicanálise.

As formulações em torno do método, escritas pelos diferentes pensadores mencionados ao longo das últimas páginas, estimulam a dimensionar a importância de bordas para a pesquisa, definindo limites demarcados para a construção crítica e teórica. Todavia, conforme indicado pelos autores citados anteriormente, tal construção metodológica também demanda uma flexibilidade, a fim de permitir a criatividade no processo investigativo da pesquisa.

Considerando a necessidade da crítica e a potência do desejo, conforme exposto por Barthes, a formulação do método visa, sobretudo, o resultado de um Texto. Para tanto, cabe descrever a perspectiva da interdisciplinaridade, a partir do campo de estudos da Literatura Comparada. Também, torna-se relevante pensar no formato do ensaio, que vai dar o contorno para o desenvolvimento da tese, enquanto estrutura que permite uma forma de escrita crítica e reflexiva e oferece uma abordagem flexível e aberta às conexões entre diferentes campos de saber.

A Literatura Comparada é um campo de estudo que se dedica à análise de Textos literários. Sandra Nitrini, professora em Literatura Comparada e Teoria Literária, argumenta que a área é composta, dentre outros, também por trabalhos que “recobrem o estudo de aspectos teóricos da poesia e do romance, envolvendo suas relações com a sociedade e a psicanálise” (1994, p. 476). Tendo em vista a interlocução entre Literatura e Psicanálise, proposta nesta tese, é relevante apontar algumas considerações a respeito da noção de interdisciplinaridade. A própria perspectiva dos estudos em Literatura Comparada convoca para a prática interdisciplinar, considerando modos singulares de interrogar o Texto.

A proposta interdisciplinar não sustenta a substituição de um Texto por outro, em uma sobreposição, mas sim a construção de uma composição nova, articulando os diferentes

saberes. Isto é dado porque o Texto é um objeto que não compete a uma única área de saber, ele convida a uma análise interdisciplinar, podendo ser olhado a partir das lentes de diferentes áreas de conhecimento. Mantendo as especificidades de cada disciplina, os diferentes campos de saber permitem a construção de um espaço de trocas.

Assim como uma rede, os fios que se entrelaçam, produzindo nós, também constroem intervalos, lacunas entre os pontos de amarração. De acordo com a professora e pesquisadora em teoria literária Maria Luiza Berwanger da Silva,

embora a constante memória das fronteiras disciplinares hesite entre apagamento e não-apagamento, é paradoxalmente este hesitar que produzirá efeitos sobre os campos confrontados, efeitos que representam certa paisagem intervalar nova, composta na intersecção de dois ou mais campos entrecruzados e em constante redefinição (2009, p. 180).

Essa paisagem intervalar é composta por elementos provenientes dos campos entrecruzados, ou seja, das disciplinas que se encontram e se colocam em relação diante das interrogações produzidas pelo Texto. A posição desses campos e sua relação estão em constante redefinição, o que indica a dinamicidade e o movimento contínuo do conhecimento. Enfatizar esse espaço de trocas e redefinições pode resultar, por sua vez, em novas perspectivas e abordagens, enriquecendo o conhecimento nas diferentes áreas.

As questões interdisciplinares, a partir do método que considera a investigação do espaço intervalar, interrogam os elementos do Texto. Assim, o caráter interdisciplinar da pesquisa resguarda o espaço entre as distintas perspectivas teóricas, explorando os pontos de aproximação e/ou afastamento. Esse espaço *entre* assume um caráter dialógico, na medida em que as problemáticas estudadas lhes sejam comuns. Ao explorar esse espaço entre disciplinas, a pesquisa rompe com as limitações impostas por abordagens disciplinares isoladas. Nas palavras de Barthes:

A interdisciplinaridade, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas (das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se). Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos (2012 [1984], p. 102).

O crítico literário constrói uma noção de interdisciplinaridade apoiada em uma abordagem que busca colocar em relação diferentes disciplinas e campos de conhecimento,

superando as fronteiras disciplinares tradicionais. Para o autor, a interdisciplinaridade permite uma abordagem mais abrangente e complexa a partir da tensão provocada pelo objeto de estudos – o Texto.

Em sua formulação de pensamento, Barthes fornece um exemplo dessa interação entre diferentes áreas, como a Literatura, a Semiótica, a Psicanálise, a Sociologia, entre outras. A interdisciplinaridade, por conseguinte, não deve ser vista como uma ameaça à especificidade de cada disciplina, mas sim como uma possibilidade de troca, que favorece a criação de novas paisagens e a ampliação de horizontes em torno do objeto em questão.

Nesse sentido, as questões impostas pelo Texto, enquanto tema de estudos, interrogam distintos campos de saber e desafiam as fronteiras teóricas. Um projeto teórico que considere a dimensão interdisciplinar sustenta-se pela relação de diferenças e proximidades fronteiriças. Especificamente nesse estudo, o trabalho de pesquisa opera a partir da ressonância e da relação entre Literatura e Psicanálise, por meio da análise do Texto. Considerando os autores e Textos escolhidos, podemos reconhecer em seus escritos o impacto de tal ressonância, na medida em que pensam o trabalho de escrita – presente nos Textos *Escrever*, de Marguerite Duras (2021 [1993]), e *Especies de Espacios*, de Georges Perec (2001 [1974]); bem como através dos modos como apresentam o espaço literário de formas singulares - em *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2022 [1958]), e *A vida modo de usar*, de Georges Perec (2009 [1978]).

Em um movimento de aproximações e afastamentos, semelhante a um balanço, a Literatura e a Psicanálise lançam questões que permitem repensar aspectos referentes aos distintos campos teóricos. Na relação entre a Literatura e a Psicanálise, ambos os campos de saber abrem margem para ressignificações. Nessa perspectiva, Berwanger da Silva pontua que

Em outras palavras: vista sob a égide da transversalidade, a leitura comparatista fixa em transgressões geográficas, disciplinares e subjetivas o ponto de origem de transformações a efetivar. Deste modo, o ver tanto tece, destece e retece o lugar próximo difratando-o para além de fronteiras estabelecidas, (difratar correspondendo a transgredir), quando, uma vez difratado ou transgredido, o lugar, ao se desdobrar em lugar de outros lugares, demarca transversões que asseguram a mobilidade infinita. Assim: se o aproximar de campos, com base em intersecções, produz transgressões, o transgredir de limiares, por sua vez, produzirá transversões, singulares transversões que, ao dar a ver figurações inusitadas, reacendem o encantamento do literário na paisagem transfigurada (2012, p. 58).

A interdisciplinaridade presente na abordagem comparatista implica um processo de transgressão e transversalidade que ultrapassa fronteiras disciplinares. Essa nova paisagem que se abre, a partir da troca produzida na aproximação de campos de saber, constitui o espaço para a pesquisa que será aqui desenvolvida, pois se sustenta em uma leitura comparatista que visa transgredir limiares. Assim sendo, é preciso interrogar o Texto não como um sistema fechado em si mesmo, mas sim em suas possibilidades de abertura, na articulação e interação com outros Textos, com outras abordagens teóricas.

Ainda em termos metodológicos, é importante indicar que a presente pesquisa aposta no ensaio enquanto forma. O método do ensaio é particularmente interessante para a pesquisa em Literatura e Psicanálise por permitir uma abordagem mais livre e exploratória do objeto de estudos. Segundo o filósofo alemão Theodor Adorno, o ensaio afirma, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total, não almejando uma construção fechada (2003 [1954], p. 25). O fragmento permite uma reflexão contínua, recusando as pretensões de completude. Dessa forma, a pesquisa em forma de ensaio sustenta a presença da abertura e da incompletude. Tal posição metodológica é interessante, considerando que o Texto – objeto de estudos – é paradoxal, simbólico e plural.

É relevante, ademais, que a leitura e a pesquisa em Literatura e Psicanálise não sejam totalizantes. Ambas as áreas de saber operam tendo como ponto de partida a complexidade e a multiplicidade da experiência humana, ao abordarem os paradoxos e as contradições que permeiam a vida. Uma abordagem totalizante reduz a experiência a uma explicação única e fechada, negligenciando as nuances, as diferenças e as inúmeras possibilidades de interpretação. Isso pode levar a uma simplificação excessiva da Literatura e à perda da riqueza e da complexidade do objeto de estudos.

Ao contrário, uma leitura que não é totalizante reconhece a pluralidade de sentidos, a multiplicidade de vozes e as diferentes perspectivas que coexistem no Texto. Dessa maneira, uma leitura não totalizante na Literatura e na Psicanálise nos convida a explorar a multiplicidade de significados, a considerar as diversas perspectivas e a manter uma postura crítica e reflexiva em relação ao tema pesquisado. Assim configurado, o Texto é um objeto aberto, em constante movimento e transformação, que se constrói na relação entre o autor, o leitor e o contexto histórico e cultural em que é produzido e recebido.

Essa característica fragmentária do ensaio é pertinente ao trabalho proposto na presente tese, tendo em vista que a leitura feita do Texto não se pretende totalizante. Adorno, ainda sobre a questão, afirma que “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é

fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (2003 [1954], p. 35). O filósofo define, assim, o ensaio como uma forma de resistência à totalização do conhecimento, uma vez que ele permite a exposição de ideias provisórias, abertas ao questionamento e ao debate. O ensaio, segundo Adorno, portanto, reflete em sua forma fragmentária a própria fragmentação da experiência contemporânea.

O ensaio é construído a partir do seu objeto de análise, apoiado em uma base teórica, considerando o movimento próprio do pensamento, que vai se desvelando ao longo do processo de escrita. Para o teórico, a forma do ensaio suporta a descontinuidade, o despropósito, e entende que “felicidade e jogo lhe são essenciais” (ADORNO, 2003 [1954], p. 17). O ensaio enquanto forma, diga-se, também salienta a importância da criação.

No ensaio, o pensamento não avança em um sentido único, mas sim “os vários momentos se entrelaçam como um tapete” (ADORNO, 2003 [1954], p. 30). Ele é uma forma de escrita que provoca o questionamento e a reflexão sobre diferentes ideias e perspectivas, permitindo apresentar inclusive pontos de vista conflitantes ou ambíguos. A imagem do tapete indicada por Adorno, com seus fios entrelaçados, sugere a complexidade e a riqueza que podem surgir, quando se permite a associação de ideias e a abertura a múltiplos sentidos. Há algo de subversivo nesse entrelaçamento, por renunciar ao ideal de uma certeza indubitável, de forma que “o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica” (ADORNO, 2003 [1954], p. 31).

Já segundo a professora e psicanalista Tania Rivera,

O ensaio recusa-se a apresentar visões de mundo prontas e inquestionáveis e põe-se à prova do fato vivo, na clínica, no social, na literatura ou na arte. Nele, como sabemos, ensaia-se – ou seja, tateia-se um terreno que não se abarca ou compreende de imediato e nele experimenta-se um gesto que não se apresenta como ato consumado. O autor não detém de saída uma teoria, mas formula questões para uma obra ou evento e espera que estas lhe tragam respostas (2017, p. 12).

E, se a tese propõe o pensamento a partir da Literatura e da Psicanálise, ambas interessadas em operações de linguagem, é necessário reconhecer os limites da pesquisa que também está inserida nas possibilidades da própria língua. O historiador Michel de Certeau, indica que o trabalho diante da linguagem ordinária implica uma posição de estranheza: “ser um estrangeiro *na própria casa*” (2014 [1980], p. 70, grifo do autor). Não há como sair desse universo da língua para analisá-la desde um lugar *de fora*, é desse espaço de dentro que é possível pesquisar. Tais reflexões também são pertinentes para salientar que, obviamente,

toda pesquisa tem suas potencialidades e limitações, por estar inserida dentro dos limites da linguagem.

Entende-se, por extensão, que a forma do ensaio é adequada para pensar as questões pertinentes ao âmbito da cultura, intermediando reflexões instigadas pela Literatura e pela Psicanálise. Considerando os apontamentos feitos anteriormente acerca do método e da interdisciplinaridade, o formato do ensaio parece ser adequado ao movimento de pesquisar, justamente por sua possibilidade de produzir aberturas a partir do Texto.

Nessa metodologia de estudos e pesquisa, o objeto em análise é constituído por Textos de Marguerite Duras e de Georges Perec. Tais autores foram escolhidos por sua interlocução com o campo da Psicanálise, que se apresenta de distintos modos em suas produções literárias. Ademais, tal definição de tema de pesquisa também se configura consoante a formação dessa pesquisadora. Duras e Perec abordam profundamente e de modo muito singular a questão do espaço da escrita e da escrita do espaço em seus Textos. Como procedimento, evidencia-se a análise dos Textos pelo princípio da comparabilidade, privilegiando a paisagem intervalar produzida pela interlocução interdisciplinar envolvendo Literatura e Psicanálise.

Em síntese, a interdisciplinaridade emerge como um fio condutor no Texto, com ênfase na troca e na relação entre Literatura e Psicanálise. A abordagem comparatista é apresentada como um espaço de diálogo entre diferentes campos de saber, permitindo explorar a multiplicidade de significados e perspectivas presentes no Texto literário. O ensaio é apontado como uma forma adequada para essa abordagem, dada sua flexibilidade e capacidade de explorar conexões entre diferentes áreas. O ensaio é visto como uma forma de resistência à totalização do espaço do conhecimento, abrindo para reflexões fragmentárias e abertas a múltiplas interpretações.

A análise volta-se para os autores Marguerite Duras e Georges Perec, cujas obras refletem a interação entre Literatura e Psicanálise, especialmente no que diz respeito à questão do espaço da escrita. Para tanto, a análise será construída através de dois grandes eixos:

- O espaço da escrita: o primeiro eixo terá por objeto de análise os Textos *Escrever*, de Marguerite Duras (2021 [1993]), e *Especies de Espacios*, de Georges Perec (2001 [1974]). Tais Textos foram escolhidos por carregarem uma certa marca de testemunho dos autores em relação ao processo de escrita de cada um, apontando alguns elementos que parecem se aproximar do campo da teoria.

- A escrita do espaço: o segundo eixo concentrará a análise nos romances *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2022 [1958]), e *A vida modo de usar*, de Gerges Perec (2009 [1978]). Nesse eixo de estudos, o objetivo é colocar em questão o modo como os espaços ficcionais são narrados.

Em ambos os eixos de análise, a proposta é poder colocar em comparação os Textos, elencando elementos que apontam para confluências ou divergências. A seguir, será feita uma apresentação mais detalhada dos capítulos que estruturam a presente pesquisa.

III APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

A presente pesquisa investiga a dimensão do espaço a partir de uma análise comparada dos Textos de Marguerite Duras e Georges Perec, a partir da relação interdisciplinar entre Literatura e Psicanálise. Nessa perspectiva, tem-se por objetivo explorar como os Textos desses dois autores apontam para a dimensão do espaço no movimento de escrever e como as representações do espaço aparecem em suas narrativas. A análise textual, nesse caso, visa abordar os temas *espaço e escrita*. Todavia, entende-se que a análise fará aflorar elementos inesperados.

Tendo em vista as diferentes referências para a construção da pesquisa, cabe indicar quais os caminhos delineados através do método de estudos desenvolvido para trabalhar os objetivos citados anteriormente. Para tanto, será, a seguir, apresentada a estrutura da tese.

O **Capítulo 1**, intitulado “Literatura, Psicanálise e Espaço”, tem por propósito apresentar a base interdisciplinar que organiza o trabalho. Ao explorarmos a relação entre Literatura e Psicanálise na perspectiva comparatista, não buscamos hierarquizar um campo em relação ao outro, ou impor uma teoria sobre a outra. O objetivo é destacar as possíveis interlocuções entre esses dois modos de discurso, que compartilham raízes comuns e apresentam diversos pontos de aproximação e de distanciamento. Tal análise crítica não pode ser realizada de forma unilateral, focando apenas na Literatura ou na Psicanálise, pois o Texto e suas potencialidades são construídos no *entre*, na paisagem intervalar, no espaço híbrido que permeia esses discursos.

Entende-se, nesse esteio, que Literatura e Psicanálise compartilham um espaço de intersecção. Desde o início da Psicanálise, há um interesse pelo saber acerca da psique humana que se apresenta através da Literatura. Ambos os campos de estudo, Literatura e

Psicanálise, têm uma relação de aproximação e complexidade, de modo que o tensionamento proposto a partir da pesquisa busca expandir o diálogo entre as áreas em questão.

O corpo teórico da pesquisa visa priorizar a referência a autores que apresentam uma leitura interdisciplinar – como, a título de amostragem, o psicanalista Jacques Lacan e o crítico literário Roland Barthes. Desde a perspectiva da interdisciplinaridade, a pesquisa em Literatura e Psicanálise não assume um ponto ou outro como referência, mas sim esse espaço que compõe uma outra paisagem a partir do diálogo entre campos de natureza distinta (BERWANGER DA SILVA, 2009, p. 174). Compõe-se, assim, uma espécie de costura através dessas referências, com o intuito de provocar o pensamento acerca do sujeito no espaço. Segundo Barthes, Texto quer dizer tecido, mas não no sentido de algo pronto, acabado, e sim como algo que se constitui através de um “entrelaçamento perpétuo” (2015 [1973], p. 74).

A tese explora os distintos modos de escrever, a partir dos quais os autores criam e exploram o espaço literário em seus Textos. O percurso, assim, consistirá em analisar como o espaço atravessa e compõe as narrativas, na relação entre escritor-Texto-leitor, de modo a considerar a Literatura em sua dimensão de espaço de linguagem. Dessa forma, entende-se que é necessário investigar o conceito de espaço, tendo em vista as construções narrativas dos escritores estudados.

O **Capítulo 2**, intitulado “O espaço da escrita”, apresenta o primeiro eixo de análise comparativa dos Textos. Os Textos de Duras e Perec apresentam-se sob aspectos teóricos e ficcionais, construídos a partir de rastros da cultura e lançando ao espaço compartilhado do campo do social o impacto de seus escritos. Embora suas obras tenham estilos diferentes, tanto Duras quanto Perec são conhecidos por sua escrita singular. A própria necessidade de escrever é algo que convoca a pensar. Marguerite Duras é apresentada nesse capítulo, e, em seguida, é feita a discussão em torno da complexidade de seu processo de escrita no livro *Escrever* (2021 [1993]), que relaciona tal movimento com o espaço e com a solidão. Na sequência, Perec é apresentado e, posteriormente, inicia-se as discussões em torno de *Especies de espacios* (2001 [1974]), no qual encontra-se interrogações relacionadas ao mundo ao redor e ao extraordinário. Atravessados por questões sócio-históricas e culturais de sua época, os autores exploraram temas como o caráter fragmentário do real, a partir da dimensão fragmentada da própria escrita.

O **Capítulo 3**, nomeado “A escrita do espaço”, apresenta o segundo eixo de análise comparativa dos Textos. A abordagem comparativa entre as obras dos dois escritores permite

destacar semelhanças e diferenças, além de explorar questões mais amplas, como a relação entre Literatura e Psicanálise, a representação do espaço na Literatura e a importância da linguagem e da escrita como meios de construção da subjetividade. A análise será constituída a partir de fragmentos textuais, a fim de consolidar o percurso teórico interdisciplinar.

O jogo de escrita em torno do espaço é analisado em *Moderato Cantabile*, de Duras (2022 [1958]); e em *A vida modo de usar*, de Perec (2009 [1978]). O estilo literário de Duras contempla uma prosa poética, na qual a linguagem muitas vezes utiliza do jogo de espelhos e da repetição para criar o espaço da narrativa. Duras usa o espaço de forma mais sugestiva e simbólica, frequentemente utilizando a paisagem e a geografia para evocar emoções. Perec, em contrapartida, tem um estilo experimental, muitas vezes envolvendo a criação de restrições formais para a escrita, seguindo regras e jogos que organizam o Texto. Perec usa o espaço como um tema central em sua obra, muitas vezes representando locais específicos de forma precisa e detalhada. Novamente, os Textos vão ser colocados em relação, na tentativa de traçar elementos que indiquem aproximações e distanciamentos.

O **Capítulo 4**, *Jogo e fascínio*, por sua vez, apresenta questões resultantes dos dois eixos de análise. A conclusão da tese retoma a aproximação entre a noção de jogo com a escrita, a dimensão do mais além da palavra e do contexto da clínica psicanalítica. Nesse sentido, aponta-se para o fato de que tanto Perec quanto Duras incorporam a dimensão do jogo em suas escritas, seja através de estruturas formais e desafios narrativos (no caso de Perec), seja através da criação de atmosferas de ambiguidade e suspense (no caso de Duras). Os jogos de espelho, o quebra-cabeças, os enigmas, todos são exemplos dessa relação. Os jogos, nesse sentido, refletem algo da dimensão lúdica da linguagem.

Assim como fazem as crianças, os escritores criativos utilizam das palavras para a construção de uma espécie de jogo. Escrever é jogar com o espaço da página, escrever é brincar com as palavras. O jogo por si só é uma forma de ficção, em que uma ordem é inventada, impondo sobre o mundo uma representação ilusória que recobre algo da própria vida.

Nomeia-se como fascínio o efeito produzido pela experiência de leitura. Nesse sentido, são colocadas em relação as noções de arrebatamento, prazer do Texto e coisa literária, considerando que todos os termos carregam algo da impossibilidade de descrição. Algo ou alguma coisa, no campo da Literatura, escapa à interpretação e à possibilidade de definição, que implica uma ideia de rastro, de marca, de sulco.

O **Capítulo 5** aponta para as Conclusões, retomando o percurso desenvolvido ao longo da pesquisa e escrita da tese. Em “Transferência: espaço e psicanálise”, salienta-se a aproximação entre a literatura e a escuta clínica psicanalítica, em sua relação com a palavra e com o vazio, tomando como parâmetro o conceito de transferência.

Por fim, são apresentadas as referências utilizadas até o momento na elaboração desse estudo. Ademais, cabe destacar que, na composição da tese, foram inseridas algumas figuras que nos parecem ter relação com o conteúdo da discussão. Os desenhos de autoria do cartunista Saul Steinberg servem como recurso gráfico complementar para o desenvolvimento da tese, em que a escrita se sustenta a partir daquilo que nos interroga e o traçado da escrita compõe o próprio sujeito.

Em *Especies de Espacios* (2001 [1974], p. 72), Perec cita Steinberg como uma das fontes de inspiração para o projeto de escrita de *A vida modo de usar*, publicado posteriormente (2009 [1978]). O autor, então, analisa detalhadamente os elementos presentes na representação gráfica criada por Steinberg e em seu romance explora uma dinâmica semelhantes, fazendo uso das palavras para além da imagem.

Nas imagens de Steinberg, percebe-se a importância do enquadre, os limites demarcados pelo traço e a relevância de aberturas. Steinberg explora a superfície do papel através de seus traçados incompletos. Em seus desenhos, Steinberg frequentemente retrata figuras humanas traçadas na continuidade do desenho do lápis, de modo que, em diversas imagens, parece que o próprio personagem retratado desenha a si mesmo. No desenho de Steinberg, logo, o traço é continuidade do corpo. Por tais características, as ilustrações do artista foram utilizadas para a composição da estrutura da tese.

1 LITERATURA, PSICANÁLISE E ESPAÇO

Figura 2 – Desenho de Saul Steinberg Desenho na The New Yorker, em 10 jul. 1954



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)².

² Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/> Acesso em: 20 abr. 2023.

1.1 INTERLOCUÇÕES

Na presente tese, parte-se da interlocução entre Literatura e Psicanálise em torno das relações entre escrita e espaço presentes nos Textos de Marguerite Duras e Georges Perec. Entende-se, para tanto, que a ênfase colocada no campo da linguagem é constitutiva tanto da Psicanálise quanto da Literatura, o que amplia a paisagem interdisciplinar que orienta esse estudo. A análise a partir do diálogo entre percepções teóricas distintas possibilita expandir sentidos. Nesse esteio, a interlocução entre os campos da Literatura e da Psicanálise apontam para leituras acerca do sujeito inerso na cultura.

Ao definirmos como objeto de pesquisa o Texto, entende-se que há uma relevância teórica do romance como cenário em que se apresentam as práticas cotidianas. Por isso, a Literatura também oferece elementos para que a Psicanálise repense suas dimensões de teoria e prática, tendo em vista o enlace entre clínica e cultura. De modo concomitante, a Psicanálise oferece elementos à Teoria Literária para repensar as suas práticas. As interlocuções teóricas propostas promovem movimentos que implicam transgredir fronteiras.

No diálogo entre áreas de conhecimento distintas, há pontos de estranhamento e de intersecção. Considerando o que aproxima Literatura e Psicanálise, é identificada num primeiro plano a ênfase dada à dimensão da linguagem. A linguagem é um sistema complexo que permite a comunicação entre os seres humanos, através da qual somos capazes de transmitir informações, ideias, sentimentos, experiências e histórias. Considerando que o Texto é um tecido construído por palavras, de modo semelhante o processo de análise também convida o sujeito a tecer uma narrativa. No espaço de análise, o paciente executa um trabalho semelhante ao tecelão, na tentativa de costurar sentidos.

Dessa forma, cabe aprofundar a discussão em torno da interdisciplinaridade presente na interlocução entre Literatura e Psicanálise, resgatando autores que são referências importantes para pensar a temática da pesquisa. Para tanto, é importante fazer uma retomada histórica, salientando a relevância da Literatura para o processo de construção da teoria psicanalítica, bem como a importância da Psicanálise para a Literatura.

1.2 RASTROS DE UMA HISTÓRIA

A Literatura é anterior ao surgimento da Psicanálise. Compagnon, em sua fala intitulada *Literatura para quê?*, destaca o saber advindo dos Textos literários e defende que:

“Exercício de reflexão e experiência de escrita, a Literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (2009 [2006], p. 26). O autor critica a oposição entre cientistas e literatos, ao argumentar que existem diferentes fontes de saber e que há um pensamento da Literatura. Para Compagnon, “a literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação de possíveis” (2009 [2006], p. 52). Nessa perspectiva, ressalta-se a dimensão de saber contida no campo da Literatura.

O conhecimento acumulado por séculos através das produções literárias foi fundamental para o início da construção do pensamento psicanalítico. Na medida em que reconheceu tais fontes distintas de conhecimento, Sigmund Freud, neurologista austríaco, articulou saberes diversos na composição de um novo campo de estudos, nomeado por ele como Psicanálise. Por isso, cabe um resgate histórico da marca fundante da Literatura na Psicanálise, para que, posteriormente, seja possível seguir pensando no espaço de trocas interdisciplinares.

Freud estabelece uma analogia, ao falar sobre a relação entre o trabalho de análise com a prática desenvolvida pela arqueologia, considerando o valor das marcas produzidas pela cultura e sua relação com a história. A metáfora arqueológica não faz com que o objetivo da análise seja uma reconstrução do que está oculto pelos efeitos do tempo, mas sim um trabalho que ressignifique a história, colocando em questão a sua relação com o passado, o presente e o futuro.

Ao passo que a medicina sustenta sua prática pelo estudo do corpo biológico e a filosofia pelo debate em torno da consciência, a especificidade da Psicanálise consiste na centralidade atribuída ao inconsciente. Lacan afirma que Freud tentou edificar uma teoria sobre o sistema nervoso, mas tropeçou no sonho. Assim,

ele [Freud] se dá conta de que o cérebro é uma máquina de sonhar. E é na máquina de sonhar que ele reencontra o que já estava lá, desde sempre, e que a gente não tinha se dado conta, ou seja, de que é no nível do mais orgânico e do mais simples, do mais imediato e do menos manejável, no nível do mais inconsciente, que o sentido e a fala se revelam e se desenvolvem por inteiro (LACAN, 2010 [1954-1955], p. 108).

A Psicanálise apresenta-se nesse *entre*, que considera o sujeito tanto a partir da condição da ciência da natureza, quanto através da ciência da cultura. Joel Birman, psiquiatra e psicanalista, indica que a concepção de subjetividade presente no discurso freudiano implica que “o sujeito ocupa uma posição de intervalo entre sua condição de ser da natureza e sua

condição de ser de cultura, isto é, o sujeito tematizado pela Psicanálise sempre está inscrito entre os polos da natureza e da cultura” (2019, p. 81).

Para a Psicanálise, o tratamento psíquico se funda na palavra, no discurso, considerando as manifestações do inconsciente e não propriamente o registro da consciência. Rompendo com a teoria médica da época, Freud delineia a especificidade conceitual do inconsciente, estabelecendo as relações fundamentais entre a linguagem e os traços mnêmicos. Na escuta psicanalítica, por isso, as manifestações do inconsciente tem protagonismo.

Segundo Birman, “o inconsciente não é em absoluto uma substância, mas um efeito do discurso e por isso mesmo não seria algo de caráter ontológico: o inconsciente não é da ordem do ser, e o desejo inconsciente se caracteriza pela falta-a-ser, isto é, pela falta” (2019, p. 138). A noção de *a posteriori*, onde o sujeito ressignifica sua história no só depois, marca o caráter interpretativo da prática analítica. Isso aparece de forma mais explícita na constituição da escuta clínica, enquanto técnica, onde Freud evidencia que o sintoma é marcado por sentidos e possibilidades de ação do discurso. As palavras são, por conseguinte, entendidas como a base essencial para o tratamento psicanalítico.

A relação entre Literatura e Psicanálise, historicamente, remonta ao início do século XX, quando a segunda, desenvolvida por Freud, começou a ganhar reconhecimento. Desde o início da produção teórica da Psicanálise, há marcas produzidas pelas obras literárias. Não foi por acaso, portanto, que os Textos literários foram fundamentais para a construção do pensamento teórico psicanalítico. Freud afirmava que os escritores criativos e os artistas reproduzem algo semelhante ao jogo infantil (2015 [1908]). O próprio método da associação livre, tão caro à técnica psicanalítica, tem inspiração literária. Freud reconheceu, em dado momento, que a ideia tem relação com um ensaio que ele havia lido, de Ludwig Börne, publicado em 1823 e intitulado *A arte de tornar-se um escritor original em três dias* (BIRMAN, 2019, p. 124).

Ainda, os lapsos de linguagem, os atos falhos, os sonhos e os sintomas neuróticos eram elementos explorados na Literatura antes da Psicanálise se ocupar desses fenômenos. Tais acontecimentos, aparentemente desprovidos de sentido, foram recuperados pelo método psicanalítico e reconhecidos como fontes de conhecimento da psiquê humana. A partir da elaboração da teoria do sonho, enquanto acontecimento semelhante ao sintoma, o discurso freudiano foi reconhecendo também no lapso, no ato falho e no chiste os mesmos componentes.

Nessas produções do psiquismo, compostas por signos, o que norteia é o desejo. Freud trabalha mais detalhadamente sobre essas questões em *Psicopatologia da vida cotidiana* (2021 [1901]), escrito que é precedido pela epígrafe em que o autor cita um fragmento de Goethe: “Agora o ar está tão cheio desses fantasmas/ Que ninguém sabe como evitá-los’ (Fausto II, ato V, cena 5)”. A epígrafe é precisa, pela relação com as manifestações do inconsciente trabalhadas por Freud, que se apresentam ultrapassando os muros da censura consciente e dos mecanismos de defesa do ego – esses fantasmas, os nossos próprios fantasmas inconscientes, são inevitáveis. As narrativas do inconsciente se formam a partir do imaginário do sujeito, produzindo uma outra gramática, que se difere da lógica da consciência. Ou seja, há um descentramento, em que o *eu* não é senhor de sua própria casa, como afirma Freud (2014 [1916-1917]).

A psicanalista Rivera destaca, contribuindo a esse debate, a dimensão do recalçamento, presente na concepção freudiana do inconsciente. Segundo a autora:

Freud desvelou o modo de operação inconsciente que dá origem aos sonhos, aos lapsos de linguagem, atos falhos e sintomas, e nos fez entrever sua fecundidade e sua importância na vida humana, mas nunca deixou de sublinhar a existência de uma força oposta ao livre cumprimento dos desejos que dolorosamente com estes se confronta, mutilando-os mas ao mesmo tempo permitindo que eles se formulem de maneira disfarçada, sempre desviada. Mais do que uma potência revolucionária, o inconsciente freudiano é um domínio submetido ao recalçamento, ou seja, ele só pode se manifestar de maneira indireta ou disfarçada (2005, p. 14).

Dentre as formações do inconsciente, talvez o chiste, que brinca com as palavras, seja aquele que mais se insere no campo social, tendo por marca a necessidade de ser compartilhado. Enquanto o sonho, por exemplo, pode ser narrado ou não, o chiste é intersubjetivo e surge com o desejo de provocar o riso do outro. Segundo Birman, “o discurso freudiano inscreveu o chiste na fronteira entre os registros da pulsão e da linguagem, reconhecendo a sua função econômica, mas sublinhando, principalmente, a semântica do desejo colocado em cena” (2019, p. 282).

O reconhecimento que Freud demonstra em relação aos escritores se deve não somente por sua posição de leitor, mas também por ter percebido que, nos livros de Literatura, esses fatos cotidianos tinham importância, antecipando pela via da produção literária elementos que só depois seriam temas de debate no campo psicanalítico. Com a Psicanálise, por sua vez, foi possível uma outra chave de leitura, considerando os avanços acerca do conceito de inconsciente.

Birman afirma que “a dívida da psicanálise em relação à literatura é evidente, pois esta forneceu um modelo de escrita pelo qual o discurso freudiano se norteou para empreender as narrativas clínicas” (2019, p. 124). Para evidenciar os conflitos e impasses que os sujeitos apresentavam no espaço de análise, Freud desenvolveu um modelo de narrativa psicanalítica que se aproximou do romance. Na época, os estudos de caso no campo da medicina enfatizavam a descrição de sintomas e a discussão acerca das enfermidades. Freud percebeu, então, a importância da trama fantasmática que marca o sujeito que fala e, por isso, seus estudos de caso refletem o caráter ficcional da narrativa.

O que caracterizou as narrativas clínicas apresentadas à época por Freud “era a articulação existente entre o registro dos sintomas e a história fantasmática dos analisandos, articulação essa norteada pela colocação em primeiro plano das coordenadas presentes no campo transferencial” (BIRMAN, 2019, p. 122). Na apresentação de *O homem dos lobos*, Freud indica o desafio presente na escrita de casos clínicos:

Não posso escrever a história do meu paciente em termos puramente históricos nem puramente pragmáticos. Não posso oferecer uma história do tratamento e nem da doença; vejo-me obrigado a combinar os dois modos de apresentação. Sabe-se que ainda não se achou um meio de transmitir no relato de análise, de alguma forma que seja, a convicção que dela resulta (2010a [1917-1920], p. 20).

Tal impasse, descrito por Freud, tem relação com o fato de que o que se registra da análise é a escuta da ficção narrada pelo sujeito. O que a Psicanálise apresenta é o fato de que há um Texto singular que está na base do nosso aparelho psíquico e que é articulado em palavras na fala do analisante. Pela construção narrativa, o sujeito compõe um trabalho de construção e reconstrução no processo de análise. Por conseguinte, o que se produz na experiência analítica não é um Texto autobiográfico, centrado na descrição de fatos, mas sim uma construção ficcional, permeada pelas fantasias do sujeito. Dessa forma, “a articulação entre a narrativa clínica, a experiência psicanalítica e a leitura do psiquismo fundado no sistema de inscrição/fantasmática coloca em evidência a similitude entre a escrita psicanalítica e a escrita literária” (BIRMAN, 2019, p. 183).

Logo, “nessa narrativa, o sujeito estaria no centro da construção, que se realizaria pela tensão estabelecida entre o registro do tempo presente e do tempo passado, com vistas a construir um futuro possível para a sua história” (BIRMAN, 2019, p. 182). A dimensão de ficção, portanto, constitui necessariamente a experiência analítica e revela-se na composição da narrativa clínica, ou seja, há uma dimensão ficcional presente no fundamento do

psiquismo. Para Jacques Lacan, psicanalista francês, em uma análise, “o de que se trata é menos lembrar do que reescrever a história” (LACAN, 2009[1953-1954], p. 24).

A forma da escrita de Freud é marca da presença fundante da Literatura na construção da Psicanálise. Assim, o modo como o discurso freudiano se constituiu apresenta aproximações com os campos da Literatura e da Estética desde o início de seu percurso teórico. Nessa aproximação entre diferentes campos de conhecimento, a interface com a Literatura permite que a Psicanálise reinvente a si mesma.

No tensionamento produzido pelas trocas entres diferentes saberes, ademais, é fundamental reconhecer que não há sobreposições. A Psicanálise já foi criticada por trabalhos que apresentavam leituras que tendiam à patologização de personagens literários ou a interpretações que se arrogavam como representantes da verdade. Nesse sentido, Philippe Willemart, professor e pesquisador de Literatura e Psicanálise, aponta que:

Tocamos aqui um ponto crucial das relações entre a psicanálise e as artes. A psicanálise não tenta mais confirmar seus achados na literatura nem desvelar o inconsciente do escritor como Freud interpretando a Gradiva ou o quadro de Sainte Anne, la vierge et l'enfant Jésus de Leonardo da Vinci. São coisas do passado. As artes participam do vasto movimento que tira os homens de sua condição finita e lhes proporcionam viver numa dimensão maior. A psicanálise colabora para esse movimento desfazendo o estabelecido e os preconceitos, demolindo as barreiras entre os seres, exigindo uma narrativa do analisando que permite reconstituir uma história singular que o distingue dos demais (2007, p. 60).

Ou seja, deve-se evitar uma leitura do Texto literário aplicando conceitos psicanalíticos, entendendo que a Literatura não está no divã para análise e a Psicanálise não deve assumir o lugar de paradigma interpretativo do Texto. Segundo Jean-Michel Rabaté, professor e pesquisador em Literatura Comparada, “a psicanálise tem que aprender a aprender com a literatura” (2017, p. 165). Com isso, entende-se que a perspectiva interdisciplinar contempla a dimensão da troca e do diálogo entre os campos de pensamento, sem que a Psicanálise se sobreponha à Literatura, e sem que o contrário aconteça.

Entende-se, por conseguinte, que a Psicanálise não é apenas uma teoria ou uma técnica circunscrita às paredes dos consultórios, mas também é um caminho para refletir sobre questões clínicas que envolvem a cultura e o laço social. Nesse sentido, a Psicanálise é *implicada* na medida em que se engaja em diálogo com outras disciplinas, sem perder de vista sua especificidade e sua contribuição para a compreensão dos processos psíquicos e sem se impor como leitura totalizante.

A noção de *Psicanálise Implicada* diz respeito a uma abordagem que evita a simples aplicação de conceitos psicanalíticos aos Textos, entendendo que a Psicanálise não se sobrepõe ao saber literário. Ao contrário disso, a Psicanálise Implicada tem por objetivo uma reflexão ampla sobre a relação entre a Psicanálise e a cultura. Nessa pesquisa em específico, Literatura e Psicanálise estão colocadas em uma dimensão de intersecção, criando um espaço intervalar a partir do encontro entre os campos de saber. Dessa maneira, ambas as áreas de conhecimento estão implicadas na dimensão da troca.

Tatianne Santos Dantas e Simone Zanon Moschen, pesquisadoras e psicanalistas, apontam que o “texto literário questiona a psicanálise desde Freud e, muitas vezes, foi através desse questionamento que a psicanálise abriu veredas na teoria, estendendo sua condição de intervir junto ao sofrimento humano” (2019, p.2). As autoras ainda salientam que a Literatura permite um avanço à Psicanálise se, no lugar de psicanalistas, passamos a assumir uma posição de leitores, tornando possível a ampliação do nosso campo conceitual.

De modo concomitante, a Literatura também se transforma, na medida em que dialoga com a Psicanálise. A Literatura foi um dos domínios que se mostrou receptivo às ideias e aos conceitos psicanalíticos. Barthes, por exemplo, conseguiu estabelecer uma aproximação interessante entre Literatura e Psicanálise em seus argumentos teóricos, contemplando a perspectiva interdisciplinar que ele mesmo defende – na qual os diferentes campos de saber tecem elementos acerca do Texto.

Ainda nesse sentido, o professor Willemart defende que as relações entre a Literatura e a Psicanálise não são uma via de mão única, mas sim um processo que implica ambos os campos de conhecimento. O teórico destaca:

Vejo assim as relações entre a literatura e a psicanálise como uma trama na qual os fios dos dois campos e seus conceitos se misturam para detectar o que há de comum e ver os avanços de um e de outro. Não se trata de descrever a obra de arte para aí encontrar os mecanismos detectados por Freud e seus discípulos, nem de aplicar os conceitos psicanalíticos à obra. Trabalhar hoje as relações literatura-psicanálise exige do crítico não só um conhecimento dos dois saberes, mas a flexibilidade suficiente para ao mesmo tempo não confundir os objetivos dos dois campos e estabelecer as relações não a partir da psicanálise nem da literatura, mas da procura de uma compreensão maior do ser humano (2007, p. 61).

Nesse sentido, Willemart enfatiza a importância de abordar as relações entre a Literatura e a Psicanálise sem cair em uma lógica reducionista. Para tanto, é necessário um diálogo entre os dois campos que vá além de uma simples sobreposição de teorias.

1.3 PERSPECTIVAS ACERCA DO ESPAÇO

Ao longo da história, vários filósofos e pensadores se propuseram a interrogar a dimensão do espaço. Na tentativa de descrever alguns elementos presentes nas diversas leituras acerca do espaço, serão aqui retomadas proposições teóricas que podem auxiliar nos estudos sobre este tema, apresentando diferentes perspectivas.

Gaston Bachelard, filósofo e poeta francês, trabalhava a partir de questões que envolviam o espaço, indicando que há uma poética que produz efeitos na própria apreensão e recriação da realidade. Em sua significativa produção teórica, o autor indicava a existência de um espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios. Na fenomenologia do imaginário bachelardiano observamos que a perspectiva do espaço é articulada a partir do estudo da imaginação poética e pelos efeitos de memórias, ressignificando a dimensão da experiência. Segundo Valéria Cristina Pereira da Silva,

A partir da fenomenologia, Bachelard (1989, p.10) considera como a imagem verdadeira aquela vivida primeiro na imaginação, no mundo imaginado, ou seja, uma imagem que pode partir de cópias deformadoras da percepção e passa a ter origem em nossa consciência, pois é através do mundo imaginado que conhecemos o surgimento da poesia. A poesia, assim, cria um mundo e abre o espaço, um espaço sonhado e vivido. Nesta perspectiva do imaginário, o espaço ontológico é parte do ser. A fenomenologia é o método que Bachelard assume completamente em suas obras *A poética do espaço*, *A poética do devaneio* e *A chama de uma vela* que o levariam também aos *Fragmentos de uma poética do fogo* e, mesmo com a ênfase no primor das imagens conscientes e o poder das imagens novas, ele não deixa de considerar também o papel das imagens-lembranças, de certo modo, um patrimônio cognoscitivo que detemos em forma de imagem como ele mesmo expressa: “o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo.” (BACHELARD, 1989, p.11). (2023, p. 69).

Para o filósofo, a casa é um lugar que sustenta o devaneio da memória, em um ritmo marcado por lembranças e esquecimentos. O autor ainda indica que “as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nela” (BACHELARD, 1978 [1957], p. 197). Bachelard (1978 [1957], p. 201), ademais, afirma que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. Desse modo, não se trata somente das estruturas físicas construídas, mas sim da construção imaginária que se produz a partir da casa. O filósofo postula, seguindo esse fio, que há uma dialética entre o sujeito e a casa, em que o sujeito abrigado sensibiliza e dá sentido aos limites do próprio abrigo. Para o

autor, o benefício mais significativo da casa é que ela também abriga o devaneio. A casa, de acordo com Bachelard, protege o sonhador.

Georges Didi-Huberman (2010 [1992]), filósofo e historiador da arte francês, por sua vez, indica que a distância provoca a capacidade de nos atingir, de nos tocar. Para o autor, o espaço é o elemento fundamental de todas as nossas experiências sensoriais ou fantasmáticas. O filósofo escreve que “portamos o espaço diretamente na carne” (DIDI-HUBERMAN, 2010 [1992], p. 246).

Pode-se pensar então, a partir de Didi-Huberman, que marcamos presença no espaço pela dimensão de nossos corpos. O corpo marca nossa condição de existência no mundo. Este corpo, contudo, tem seus limites delineados pela linguagem. Por essa via, podemos relacionar a questão com a teoria psicanalítica, para a qual a significação de um corpo implica uma imersão no mundo da linguagem e a subsequente capacidade de diferenciação e nomeação do espaço.

Voltando à questão do espaço, o filósofo francês Jacques Rancière (2009 [2000]) afirma ser o espaço a partilha do sensível. Para viver juntos, segundo o autor, é preciso criar espaços, permitindo um lugar compartilhado, onde é necessário construir uma política do comum. Nesse sentido, a Literatura pode ser entendida como um espaço do comum que permite a criação, articulando o singular do sujeito ao laço social. Esta questão também é fundamental para a Psicanálise, que entende o *eu* a partir de sua relação com o outro.

Ampliando a discussão acerca das perspectivas teóricas sobre a questão do espaço, torna-se relevante resgatar apontamentos realizados pelo filósofo Michel Foucault, em conferência pronunciada em 1967 e intitulada como *Outros espaços*, publicada posteriormente em 1984. O autor faz uma relação entre a época em que realizou a conferência e o espaço, indicando que “estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (p. 411, 2009 [1967]). Embora tal afirmativa tenha sido feita há algumas décadas, podemos assegurar a atualidade de sua percepção, principalmente se considerarmos os avanços tecnológicos atuais.

Foucault também apresentou diferentes perspectivas acerca do espaço de acordo com o tempo histórico e seus desdobramentos. Para ele, “estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (p. 413, 2009 [1967]). Nesse sentido, o filósofo argumenta que:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço

heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos. (p. 414, 2009 [1967]).

Foucault fala sobre posicionamentos que podem ser vislumbrados num determinado contexto histórico e sócio-cultural, articulando suas colocações em torno desse prisma. Por essa via, o filósofo discute sobre o lugar das utopias e das heterotopias. Indicando, dessa forma, que há funcionamentos precisos no interior da sociedade, variando conforme a cultura de cada grupo social.

Para o autor,

[...] e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (p. 415, 2009 [1967]).

Considerando tais apontamentos acerca do espelho, podemos pensar na complexidade da relação entre o olhar e a imagem que se projeta, simultaneamente utópica e heterotópica. A partir dessa interessante leitura sobre o lugar do espelho, poderíamos interrogar se a literatura seria um instrumento para invenção de utopias e heterotopias, na medida em que o leitor encontra no texto algo que reflete sobre si mesmo.

Sobre a distinção de tais conceitos, Foucault ainda indica que

Há, inicialmente, as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em compensação, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem,

tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX. (p. 419, 2009 [1967]).

Foucault ainda argumenta que a função das heterotopias implica em um duas possibilidades: “Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. [...]Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso.” (p. 421, 2009 [1967]).

Já o historiador Michel de Certeau (2014 [1980]) argumenta que o espaço não é apenas um dado objetivo e fixo, mas é constantemente produzido e transformado pelas práticas sociais. Ele destaca a diferença entre "espaço" e "lugar", sendo o espaço uma abstração rejeitada, enquanto o lugar é construído e vivenciado pelos indivíduos. O lugar é um espaço que foi transformado em um ambiente com significado para aqueles que o habitam, um espaço carregado de histórias e simbolismos. Já o espaço, por sua vez, é um conceito mais abstrato, que se refere a um território neutro, indiferente aos que o habitam, sem significado em si mesmo. Em outras palavras, o lugar é um espaço que foi apropriado pelos indivíduos e se transformou em um ambiente que carrega uma carga emocional, social e cultural, enquanto o espaço é apenas a estrutura física, sem qualquer significado por si só.

Além disso, Michel de Certeau (2014 [1980]) discute a ideia de "táticas" e "estratégias" no uso do espaço. Enquanto as estratégias são iniciadas e implementadas por instituições de poder, as táticas são as práticas individuais e sutis usadas pelos "usuários" do espaço para resistir e reivindicar sua própria agência. O autor aborda o espaço como um campo de relações sociais, onde as práticas individuais e coletivas moldam e reconfiguram constantemente sua significância e uso.

O espaço social refere-se ao contexto sociocultural, às estruturas e relações presentes na sociedade em que vivemos. É o espaço das regras sociais, das normas, dos valores e das instituições que moldam como formas de convivência e organização social. O espaço subjetivo, por sua vez, diz respeito ao campo psíquico individual, a representações, fantasias, desejos e experiências internas de cada sujeito. É moldado tanto por fatores internos, como a constituição psíquica de cada indivíduo, quanto por fatores externos, como as experiências vividas e as sociais.

O estudo da dimensão do espaço ao longo da história tem sido compreendido por diversos filósofos e pensadores, cada um com perspectivas distintas. Retomando os aspectos mencionados anteriormente, podemos compor um certo resumo em que a noção de espaço

está relacionada com as ideias de: casa, abrigo do sonhador, corpo, partilha do sensível, linguagem, habitar, utopia e heterotopia. Tais significantes esboçam elementos indicados pelos teóricos citados, incidindo em uma espécie de costura acerca do tema.

Como apontado anteriormente, Bachelard (1978 [1957]), destaca a casa como um espaço que transcende a dimensão física, abrigando memórias e devaneios, criando uma relação íntima entre o sujeito e seu abrigo. Didi-Huberman (2010 [1992]), por sua vez, explora como a distância e o espaço afetam nossas experiências, sensações e fantasias, enquanto Rancière (2009 [2000]) destaca o espaço como uma partilha do sensível, fundamental para a convivência e construção de um lugar comum. Foucault trabalha a partir das noções de utopia e heterotopia para pensar acerca do espaço, apontando uma leitura sobre o lugar do espelho. E, por fim, Michel de Certeau (2014 [1980]) aborda as práticas individuais e coletivas que ressignificam o espaço. Dentre tais perspectivas, as considerações do historiador Michel de Certeau (2014 [1980]) serão retomadas com maior ênfase mais adiante.

É por meio da linguagem, esse espaço do comum, que é possível construir e aprender significados, na medida em que vivenciamos experiências e estabelecemos trocas. A linguagem é um sistema simbólico que organiza e representa o mundo, influenciando a forma como significamos nossas histórias. O espaço da linguagem, portanto, está presente tanto no espaço social, nas práticas discursivas e nos sistemas de comunicação, quanto no espaço subjetivo, nas formas de expressão e significação de cada sujeito. Nesse sentido, cabe discorrer com maior atenção acerca do entendimento sobre o que representa o espaço da linguagem, tomando por referência a construção teórica psicanalítica. Para tanto, serão apresentadas algumas considerações a partir de autores que se debruçaram sobre o tema.

1.4 ESPAÇO DA LINGUAGEM

A linguagem, por si mesma, pode ser pensada como lugar da sociabilidade, entendida como um sistema que permite a representação do mundo. O sujeito afirma-se por sua fala e por seu corpo, criando formas de estar no mundo. Para a Psicanálise, a linguagem tem uma dimensão dinâmica, sendo ela representada enquanto discurso na interlocução do sujeito com o outro. Ou seja, a própria linguagem tem por base uma dimensão de alteridade.

A psicanalista Paola Mieli aponta que “o mundo do som é habitado pela prosódia da palavra. Desde o início, o *infans* está mergulhado no banho da *lalíngua*. A língua materna, que acompanha os primeiros cuidados do corpo, é chamado, convite, orientação na paisagem

viva.” (2016, p. 66, grifo da autora). A autora discorre, assim, sobre a fundamental necessidade da presença do outro na constituição psíquica do sujeito, que se encontra em meio ao universo de palavras ofertadas por quem ocupa esse lugar de cuidado.

O psicanalista Antonio Quinet, ressalta a dimensão ambígua da linguagem, que é marcada por equívocos. Ao retomar elementos do ensino de Lacan, Quinet afirma que o termo *Lalíngua* representa

aquilo da língua materna que o sujeito recebe como aluvião, chuva, tormenta de significantes próprios àquela língua idiomática que se depositam para ele como material sonoro, ambíguo, equívoco, repleto de mal-entendidos, com diversos sentidos e, ao mesmo tempo, sem sentido (2009, p. 171).

No que tange ao processo de representação do corpo, podemos referenciar o trabalho do psicanalista argentino Ricardo Rodulfo (1990 [1988]), que descreve os tempos da constituição subjetiva na criança, através da relação com o brincar e seus desdobramentos. A criança, ao explorar o mundo amparada na linguagem em que está imersa, aos poucos vai diferenciando o próprio corpo do que está ao seu redor e adquirindo a compreensão do espaço. Tal construção teórica está presente no livro *O brincar e o significante* (1990 [1988]), no qual Rodulfo apresenta cinco teses sobre o brincar.

A primeira tese exposta por Rodulfo é intitulada “aquém do jogo do carretel”, fazendo referência ao caso descrito por Freud apresentado nas páginas anteriores. O autor aponta que, nos diferentes momentos da estruturação subjetiva da criança, pode-se observar transformações na função do brincar. O psicanalista argumenta que não há nenhuma atividade significativa no desenvolvimento do processo de simbolização da criança que não passe pelo brincar. Para ele, existem funções do brincar anteriores às descritas por Freud em sua observação do jogo do *fort/da*, que *brinca* com as noções de presença e ausência, aparecimento e desaparecimento. Para Rodulfo, antes do *fort/da*, ao longo do primeiro ano de vida, a criança brinca na constituição do corpo:

A rigor, não estivemos falando de outra coisa, da perspectiva do *significante do sujeito*, ao referirmos a necessidade de extrair materiais para fabricar o corpo, materiais que devem ser arrancados do corpo do Outro. As primeiras funções do brincar, tão fundamentais, são esse mesmo processo. Pode-se dizer que, a partir do brincar, a criança se presenteia um corpo, apoiado no meio. Tudo o que faz o ambiente possibilita ou obstrui, acelera ou bloqueia, ajuda para a construção ou ajuda para a destruição de certos processos do sujeito, mas este não é um eco ou um reflexo passivo desse meio, como creem as teorias ambientalistas mais (ou menos)

ingênuas, senão que, apoiada nas modalidades daquele (fundamentalmente o mito familiar, a estruturação do casal paterno, a circulação do desejo), a criança vai produzindo suas diferenças (Rodulfo, 1990 [1988], p. 92, grifo do autor).

Nessa primeira tese, Rodulfo aponta que “a atividade que se deve pensar como o brincar, primeiramente, é uma combinação de dois momentos: esburacar – fazer superfície” (1990 [1988], p. 95). Rodulfo cita, como exemplo, o movimento do bebê que se lambuzar com a papinha. Para o psicanalista, com esse gesto, a criança brinca de construir uma superfície, recobrando a própria pele e elaborando essa construção do próprio corpo. O ato da criança se lambuzar com a comida, portanto, não é uma ação dirigida ao exterior, mas sim sobre si mesma. Rodulfo indica ainda que, nesse tempo subjetivo, “o espaço é o corpo, corpo e espaço coincidem sem desdobramento” (1990 [1988], p. 104). Por esse motivo, o autor defende a ideia de que, nesse nível de desenvolvimento, toda ação que a criança efetua em torno de objetos envolve o íntimo do seu ser, porque ainda não há uma formulação entre interno e externo. Nas palavras do autor, “para uma criança muito pequena não há nenhuma operação sobre o espaço que não seja uma operação sobre o seu corpo” (1990 [1988], p. 105).

A segunda tese do brincar, apresentada por Rodulfo (1990 [1988]), nomeia-se como “o espaço das distâncias abolidas”. O psicanalista indica que, nesse tempo do desenvolvimento, o bebê desenvolve uma série de jogos que implicam a relação entre continente/conteúdo. Como exemplo, ele menciona o movimento das crianças pequenas de tirar e colocar objetos em recipientes como caixas e bolsas, repetidas vezes. O autor salienta, ainda, que tal ato da criança não coincide com a delimitação imaginária de interno/externo. Os diversos jogos de inserir objetos em outros cria a perspectiva do buraco.

Ainda segundo o teórico, a terceira tese do brincar implica no “desaparecimento simbolizado”. Aqui, o corpo que já foi inscrito enquanto superfície (primeira tese) e em certas relações oscilatórias de continente e conteúdo (segunda tese), insinua a passagem para o volume (terceira tese). O autor indica que a forma mais simples de perceber a terceira função do brincar é através das cenas de esconde-esconde, com suas pequenas práticas de aparecimento e desaparecimento. Outro exemplo é o brincar de lançar objetos repetidas vezes. Rodulfo também aponta o fascínio das crianças pelas portas, nesse movimento de abrir e fechar (1990 [1988]). Essa multiplicidade de exemplos expõe outra complexidade em torno da dimensão do brincar. Tal tempo é semelhante ao descrito por Freud na cena do *fort/da*, onde, segundo Rodulfo, “ao jogar o carretel, a criança cria um espaço que antes não existia” (1990

[1988], p.128). A criança produz um fora, que lhe permite simbolizar a saída da figura da mãe.

A quarta tese do brincar é nomeada de “pequenos começos de grandes patologias”; nela, o autor se preocupa em discutir o que seriam indicativos de uma dificuldade de representação, “onde a criança responde com o corpo, não tem outros instrumentos a seu alcance” (Rodulfo, 1990 [1988], p. 129). Na medida em que a criança brinca, ela desenvolve um certo repertório para simbolizar suas experiências no mundo. Quando esse processo de representação fica comprometido, sintomas que geram maior sofrimento psíquico podem advir.

Rodulfo (1990 [1988]) conceitua a quinta tese do brincar como “transicionalidades”, indicando também o tempo da adolescência. Para o autor, as funções do brincar, descritas anteriormente, voltam a se desdobrar nesse outro tempo do desenvolvimento: a relação com o corpo, com o espelho, com o Outro. Segundo o psicanalista, há um processo que se produz no tempo da adolescência, pelo qual o sujeito opera uma “transformação do que é o brincar, como prática significativa, com o que conhecemos com o nome de trabalho” (Rodulfo, 1990 [1988], p. 147). Para além das teses descritas em torno do brincar, no tempo da infância e da adolescência, Rodulfo indica que onde era o brincar, o trabalho deve advir.

Após tais considerações a respeito das contribuições de Rodulfo (1990 [1988]), podemos seguir pensando questões ainda em relação à constituição psíquica da criança. Assim, podemos afirmar que o sujeito necessita da presença do outro, o convoca constantemente, demandando olhar e palavras, reivindicando um lugar de alteridade. A relação entre o eu e o outro/Outro é cara à Psicanálise. A alteridade é constitutiva do aparelho psíquico, tendo em vista que a criança recém-nascida depende do cuidado de um outro que possa significar suas experiências, oferecendo palavras inseridas no universo da linguagem.

Em seu ensaio sobre o narcisismo, Freud procurou evidenciar que o *eu* se constitui a partir do Outro, marcado pela presença de um semelhante que possa oferecer palavras e cuidados ao bebê (2010c [1914-1916]). De acordo com Lacan: “Eu é um termo verbal, cujo uso é aprendido numa certa relação de referência ao outro, que é uma referência falada. O eu nasce em referência ao tu” (2009 [1953-1954], p. 219). Só podemos constituir o *eu* pela intervenção do Outro.

Lacan aponta que “o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do Outro, não tanto porque o Outro detém as chaves do objeto desejado, quanto porque seu primeiro objeto é de ser reconhecido pelo outro” (2014 [1966], p. 133). De acordo com a teoria psicanalítica,

portanto, o pequeno outro é definido enquanto o semelhante, a partir do registro do imaginário, enquanto o grande Outro é manifesto nas formações do inconsciente e da ordem simbólica (QUINET, 2012). Estar-no-mundo implica, logo, constituir relações com os outros, imerso no campo da cultura.

Para Lacan (2005a [1962-1963]), por sua vez, o termo Outro é utilizado para se referir ao lugar simbólico e linguístico no qual o sujeito se insere e que lhe confere sua identidade. O Outro é aquilo que se encontra além do *eu*, é a dimensão do desconhecido, da alteridade, do outro que é diferente e ao mesmo tempo complementar ao sujeito. O Outro também é entendido como um ponto de referência para o sujeito se constituir como tal, pois é a partir da entrada na linguagem e da aprendizagem das normas culturais que o sujeito pode se diferenciar e se reconhecer como sujeito. “É o Outro como lugar do significante” (LACAN, 2005a [1962-1963], p. 33).

Lacan afirma, ademais, que o Outro é o lugar onde o sujeito se reconhece como ser falante, como um sujeito do discurso. Ele argumenta que o Outro é uma instância simbólica, que representa a ordem da linguagem e da cultura, e que é por meio do acesso a essa ordem que o sujeito pode se constituir como tal. Além disso, o autor também destaca que o Outro é um lugar de alienação, já que o sujeito nunca pode ter um acesso direto a essa ordem simbólica, mas sempre a experimenta por meio do filtro de seus próprios desejos e fantasias. Quinet, por seu lado, indica que:

O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido (2012, p. 16).

O Outro da cultura e o outro semelhante produzem marcas em nós, circunscrevem lugares, de modo que as fronteiras entre o dentro e o fora são desestabilizadas. A realidade externa reflete na realidade interna, indicando que há um espaço potencial entre o eu e o outro. Birman, nesse sentido, salienta que “destacar as relações entre Psicanálise e linguagem supõe não apenas que o processo psicanalítico se empreende na e pela palavra como também que a estrutura do psiquismo se representa em termos de processos de simbolização” (2019, p. 29). É também pela via da fala que a experiência psicanalítica se configura.

O lugar subjetivo que o sujeito ocupa em sua posição simbólica em relação ao Outro organiza as relações do sujeito com o mundo, incluindo as relações com os outros semelhantes. Esse lugar é definido pela linguagem e pelos significantes que o constituem. É através da relação com os lugares que os sujeitos se definem e se reconhecem em relação aos outros. O lugar é, portanto, uma dimensão psicossocial e testemunhada que se inscreve na experiência humana e na cultura.

Assim, o espaço não é algo que possa ser considerado como algo *dado* ou *objetivo*, mas é algo construído através da relação entre o sujeito e o mundo. Em outras palavras, o espaço é sempre uma construção subjetiva que emerge da interação do sujeito com o mundo ao seu redor. Lacan (2007 [1975-1976]) enfatiza que o espaço é fundamentalmente simbólico e está ligado à linguagem e à cultura. O psicanalista indica que “Não há nenhum espaço real” (LACAN, 2007 [1975-1976], p. 83).

Podemos pensar em *espaços* distintos da psique: o imaginário, o simbólico e o real. Para Lacan (2007 [1975-1976]), o imaginário é o espaço da imagem, da fantasia e da identidade narcísica. É o espaço da ilusão, onde o sujeito projeta seus desejos e se identifica com a imagem do outro. O simbólico, por sua vez, é o espaço da linguagem e da cultura, no qual o sujeito entra em contato com o mundo através da linguagem e das normas sociais. É o espaço da lei e da ordem, onde o sujeito é submetido às regras da sociedade e da cultura. Por fim, o real é o espaço do não-sentido e do não-simbólico, no qual o sujeito confronta a falta e o limite. Lacan sistematiza, assim, o elo entre real, simbólico e imaginário a partir da figura espacial do nó borromeano (2007 [1975-1976]).

Barthes, por seu lado, ressalta a dimensão inapreensível do real: “Entretanto, o que é o real? Não o conhecemos nunca, senão sob forma de efeitos (mundo físico), de funções (mundo social) ou de fantasmas (mundo cultural); em suma, o real nunca é ele próprio mais do que uma inferência” (2007b [1966], p. 78). O mundo físico, o mundo social e o mundo cultural, logo, fornecem pistas e indícios sobre o real, mas nunca capturam sua totalidade. Ainda nesse sentido, Lacan define três tempos acerca da dimensão da cena, que implica a relação do sujeito com o mundo: “Portanto, primeiro tempo, o mundo. Segundo tempo, o palco em que fazemos a montagem desse mundo. O palco é a dimensão da história. A história tem sempre um caráter de encenação” (LACAN, 2005a [1962-1963], p. 43). O terceiro tempo, segundo Lacan, é: “a cena dentro da cena” (2005a [1962-1963], p. 47). Para o autor:

Tudo o que temos chamado de mundo ao longo da história deixa resíduos superpostos, que se acumulam sem se preocupar minimamente com as contradições.

O que a cultura nos veicula como sendo o mundo é um empilhamento, um depósito de destroços de mundos que se sucederam e que, apesar de serem incompatíveis, não deixam de se entender muito bem no interior de todos nós (LACAN, 2005a [1962-1963], p. 43).

Ao considerar essa citação de Lacan, podemos refletir sobre como nossa percepção do mundo é moldada por uma interação contínua entre o passado e o presente. O autor nos lembra que somos seres culturais e históricos, e que nossa compreensão do mundo está profundamente enraizada na herança que carregamos. Seguindo tal perspectiva, a psicanalista Mieli pontua que cada sujeito “habita a cena do mundo a partir de sua própria relação com o lugar, considerando o ato subjetivo no contexto social, político e cultural que lhe pertence” (2016, p. 181). Essa frase destaca a ideia de que cada sujeito percebe e interpreta o mundo de acordo com sua perspectiva, ou seja, a partir do lugar que ocupa e por sua relação com o ambiente ao seu redor.

A autora também aponta para a noção de paisagem, segundo a qual: “A própria noção de paisagem contém o horizonte, a linha até onde o olhar pode alcançar ou os ouvidos ouvirem, quer se trate de paisagem familiar ou radicalmente nova, recentemente encontrada ou imaginada” (MIELI, 2016, p. 91). De modo semelhante ao parágrafo anterior, podemos relacionar a paisagem vislumbrada com a perspectiva de quem contempla a imagem, indicando a importância do lugar ocupado pelo sujeito diante da cena do mundo. A autora também evoca a ideia poética e ampla da "paisagem" como um conceito que vai além do simples cenário visual. Ela sugere que a paisagem não é apenas uma imagem estática, mas sim um horizonte que se estende tanto física quanto conceitualmente.

Ademais, a autora indica que:

Se, movido pela força constante da pulsão, o espaço psíquico se desenvolve mediante uma articulação significativa que produz o corpo erógeno, o resultado de tal trajetória será uma escrita, a inscrição de representantes pulsionais no aparelho psíquico. Mas, a trajetória desenha um volume que inclui o Outro no acontecimento subjetivo, abrindo um espaço ao mesmo tempo projetivo e introjetivo, que permanece cifrado na memória. É preciso observar que o ponto de vista do sujeito emerge do circuito pulsional como resultado de uma articulação significativa desde o lugar do Outro é sempre um ponto de vista central, segundo o autoerotismo que se encontra em sua base. O sujeito emerge no centro do mundo que o concerne (MIELI, 2016, p. 53).

Considerando a citação anterior, entende-se que a autora aborda a relação entre o espaço psíquico, a pulsão, a escrita, a memória e a constituição do sujeito. Nesse sentido, Mieli (2016) aponta para o fato de que o espaço psíquico não é isolado, mas resulta de movimentos projetivos e introjetivos, ou seja, é um espaço que reflete a relação entre o sujeito e o mundo ao seu redor.

A linguagem é a principal ferramenta usada pelos seres humanos para criar e dar sentido ao mundo a nosso redor. É a partir da construção de lugares simbólicos que o sujeito se constitui como tal e pode se relacionar com o mundo. O espaço, portanto, é sempre mediado pela linguagem e pela cadeia significante que o sujeito habita, o que determina suas posições e possibilidades dentro da estrutura psíquica.

Para Lacan (2014 [1966]), linguagem não teria apenas a função de comunicação e de circulação de informação, mas principalmente de evocação. Isto é, a função da linguagem não é a de informar, mas sim a de evocar, tanto no sentido de recordar quanto na possibilidade de convocar o outro.

A linguagem é corpo, sendo as palavras “tomadas em todas as imagens corporais que cativam o sujeito” (LACAN, 2014 [1966], p. 165). De certa forma, a Literatura também tem uma função de evocar, considerando a interlocução entre o leitor e o Texto, destacando a singularidade da experiência de leitura e de escrita, que também envolvem o corpo. De acordo com Lacan, “a linguagem só é concebível como uma rede, uma teia sobre o conjunto das coisas, sobre a totalidade do real. Ela se inscreve no plano do real esse outro plano a que chamamos aqui o plano do simbólico” (2009 [1953-1954], p. 341).

Lacan aproxima a condensação e o deslocamento com a metáfora e a metonímia, entendendo que o psiquismo foi estruturado por cadeias de significantes. O psicanalista Quinet, nesse sentido, ressalta a noção de que a linguagem não é uma ferramenta externa, e sim uma parte intrínseca da experiência humana. O sujeito é criador e criatura na relação com a linguagem. O autor afirma que

a linguagem se refere à relação de significante e significado, à substituição significante, ao deslocamento significante, à gramática, em suma, às leis do Inconsciente estruturado como uma linguagem, como a metáfora e a metonímia. O habitante da linguagem como morada, ou aquele que é habitado por ela, é o sujeito (QUINET, 2009, p. 171).

No famoso discurso de Roma, Lacan anuncia que o inconsciente é para o sujeito uma espécie de “capítulo censurado” (2014 [1966], p. 124), fazendo alusão à imagem de um livro.

Não temos acesso direto à leitura do inconsciente, embora saibamos que esse capítulo se faz presente na estrutura de nossas histórias. Lacan enunciou que o inconsciente seria transindividual e ordenado como uma linguagem. Logo, segundo o autor, “o inconsciente é essa parte do discurso concreto enquanto transindividual, que falta na disposição do sujeito para reestabelecer a continuidade do seu discurso consciente” (2014 [1966], p. 123).

O autor, ainda, criou uma neologia, *êxtimo*, para indicar a junção do externo com o íntimo. Ele aponta para o êxtimo que existe em nós mesmos, que implica o íntimo em sua exterioridade mais radical, subvertendo a noção de espaço que diferencia um plano de dentro e fora (LACAN, 2008b [1964]). Tal como a banda de Moebius³, que provoca uma reconfiguração de espaço pois seu avesso e seu direito são contínuos, o êxtimo situa-se em um limiar dentro/fora. Rivera (2018, p. 212), sobre a questão, afirma que “a ética/estética delineada por Lacan é a de uma subversão do sujeito: o que o determina mais intimamente está fora, o íntimo é êxtimo”.

Nesse sentido, podemos pensar sobre outro conceito, em que a dimensão do estranho interroga algo que nos é íntimo. No escrito *O inquietante* (2010a [1917-1920]), Freud aponta que o *Unheimlich* é algo que deveria permanecer oculto, mas foi desvelado. A palavra *Heim*, em alemão, significa casa. Freud aborda a relação entre o estranho e o familiar, fazendo considerações sobre o conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann. Para Lacan (2005a [1962-1963]), o *estranho* é o paradigma freudiano da angústia, *Unheimlich*.

O conceito, assim, faz-se imbuído do paradoxo de *estranho familiar*. De certa forma, o estranhamento aparece na falta de reconhecimento, quando algo que deveria ter uma atribuição de sentidos escapa à significação. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, embora se apresente como diferente. A repetição difere da reprodução, pois carrega em si o sentido de diferença.

Segundo o romancista e crítico de Literatura Maurice Blanchot:

[...] falar é certamente reconduzir o outro ao mesmo, na busca de uma palavra mediadora, mas é também, primeiramente, tentar acolher o outro como outro e o estranho como estranho, outrem pois em sua irredutível diferença, em sua estranheza infinita, estranheza (vazia) tal que apenas uma descontinuidade essencial pode preservar a afirmação que *lhe é própria* (2010 [1969], p. 141).

³ A banda ou fita de Moebius é uma representação topológica que Lacan utiliza para seu ensino no Seminário 10, “A angústia”. Para construir o objeto, basta pegar uma faixa, torcê-la, e unir as extremidades. Dessa forma, a banda de Moebius se configura a partir da superfície de uma única face.

A estranheza infinita do outro, sua singularidade irreduzível, é descrita, portanto, a partir de uma *descontinuidade essencial*, ou seja, algo que rompe com a ideia de continuidade e unidade, e que é fundamental para manter a autenticidade do outro. A linguagem, dessa maneira, é atravessada pela estranheza.

Rivera, ademais, indica que, “se o inconsciente se estrutura como linguagem, o sujeito não é linguagem, nem toma na linguagem seu lugar fixo, sua morada. Antes, a letra assinala a materialidade da língua, o ponto em que a linguagem toma corpo” (2018, p. 101). Para a autora, nesse esteio, o sujeito é o acontecimento (ato, gesto, movimento que transforma o espaço). A psicanalista salienta ainda que o espaço não pode ser fixo, pois ele “deve ser inventado” (RIVERA, 2018, p. 42).

Segundo Barthes, “a literatura é apenas linguagem, seu ser está na linguagem; [...] antes mesmo de ser literatura, ele implica particularidade das substâncias (as palavras), descontinuo, seleção, categorização, lógica especial” (2007b [1966], p. 78). Assim, podemos retomar os elementos apresentados sobre o espaço da linguagem, indicando que o sujeito habita e é habitado pela linguagem. Ainda, tendo em vista a necessidade de que esse espaço não deve ser fixo, mas sim inventado, partimos para a relação entre espaço e escrita, considerando a dimensão criativa da linguagem.

Se o espaço precisa ser inventado, podemos encontrar nos Textos literários algumas pistas de diferentes modos de invenção. De acordo com Lacan, “a escrita, então, é um traço onde se lê um efeito de linguagem” (2008c [1972-1973], p. 129). E o Texto, portanto, é um efeito de linguagem. Ao retomarmos a etimologia da palavra espaço, encontramos elementos que nos ajudam a pensar sobre a complexidade de sentidos que atravessam o termo. Segundo o professor Gerson Roberto Neumann,

A origem da palavra espaço pode ser encontrada no latim *spatium*, da qual provém a palavra *passus* (passo). Assim, o espaço pode ser “transpassado” ou pode ser medido por “passos”. Na língua portuguesa, temos, portanto, a palavra *espaço*, que no inglês equivale a *space*, no francês a *espace*, no espanhol a *espacio*, no italiano a *spazio*, etc. A equivalente grega provem de *chôra* (terra, espaço). No português, tem-se derivados de *chôra* em “corologia” (ciência que estuda a distribuição dos organismos no espaço) ou “coreografia” (composição da sequência de passos de dança em um espaço). No conceito de espaço a partir de *chôra*, parte-se de um vazio que poderá ser preenchido. (2017, p. 17).

Duras e Perec são dois escritores que, apesar de possuírem estilos literários distintos, sustentaram uma preocupação com a dimensão da escrita em seus Textos. A relação entre a escrita com a Psicanálise, nestes dois autores, provoca a pensar a construção de um espaço,

semelhante ao que Rodolfo (1990 [1988]) anuncia em torno das teses sobre o brincar, anteriormente discorrido: na configuração de uma superfície, na produção de buracos, nas dimensões de presença e ausência, nos elementos de representação e de transformação.

Marguerite Duras é conhecida por suas narrativas poéticas e sensíveis, muitas vezes marcadas por uma profunda introspecção e por temas como o amor, a memória, a solidão e o silêncio. Já Georges Perec é conhecido por seus experimentos literários e por seu interesse pela linguagem e pela forma, explorando o potencial do Texto. Ambos se debruçaram, pelas vias ficcional e teórica, sobre a reflexão acerca do movimento da escrita. A seguir, será abordado o espaço da escrita e como seus elementos são apresentados em Textos em que Duras e Perec escrevem sobre o ato de escrever.

2 O ESPAÇO DA ESCRITA

Figura 3 – Desenho de Saul Steinberg sem título, 1963



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)⁴.

⁴ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

2.1 ESPAÇO E ESCRITA

A página em branco interroga e convoca a encontrar palavras para expressar o pensamento. Essa página intocada é, ao mesmo tempo, convidativa e angustiante. Talvez, todos aqueles que se dedicam ao ato da escrita acabem sendo confrontados com essa estranha sensação. O fluxo da escrita passa pelo corpo até encontrar a página. Ao escrever, há uma tentativa de produzir o registro daquilo que ainda está no campo do imaginário.

A folha aos poucos vai sendo preenchida, criando um espaço possível para uma troca entre escritor-Texto-leitor. Além do espaço físico da folha, que vai sendo impregnada por letras, também há uma mensagem a ser compartilhada. Assim, a página assume a dimensão de um espaço físico e de um espaço de sociabilidade, onde algo é transmitido. É este espaço que nos interessa nesse momento: o espaço da página. É o espaço da página que sustenta todas as narrativas escritas, tanto pelo registro das palavras, quanto por seus espaços em branco.

Para o filósofo Jacques Derrida (2005 [1972]), a escrita é uma forma de traição, porque, ao tentar capturar e fixar o sentido de algo em palavras, inevitavelmente se perde parte dessa experiência original e complexa. Essa ideia está ligada à sua concepção de que os signos presentes na linguagem não podem ser plenamente dominados ou controlados pelo sujeito que os produz. O ensaio *A Farmácia de Platão* é conhecido por sua análise complexa e por sua exploração da relação entre linguagem, escrita, verdade e conhecimento. Derrida desafia a visão tradicional da escrita como simples transmissão de ideias e mostra como a escrita pode ser problemática e ambígua, abrindo espaço para múltiplas interpretações e mal-entendidos.

Ainda segundo o filósofo (DERRIDA, 2005 [1972]), encontramos uma ambivalência em torno da escrita. Por um lado, a escrita é vista como um remédio, pois permite a preservação e a transmissão do conhecimento. Ela pode ser considerada um recurso valioso para a preservação da memória e do pensamento humano. Por outro lado, a escrita também pode ser vista como um veneno, pois introduz a possibilidade de perturbação, interpretação equivocada e subversão do discurso original.

Giorgio Agamben (2018 [2014], p. 29), filósofo italiano, afirma, por seu lado, que todo relato e toda a Literatura é “memória da perda do fogo”. Ou seja, o relato é a tentativa de contar sobre algo do passado, que em alguma medida se perdeu. Ainda nesse sentido, a noção benjaminiana de rastro aponta para a dimensão de impossibilidade de uma narrativa linear e totalizadora, sendo ela marcada por cortes, esquecimentos, dissonâncias (GAGNEBIN, 2009).

Nessa perspectiva, estar atento aos rastros da escrita implica manter juntas a presença do ausente e a ausência da presença, contemplando o inevitável caráter fragmentário da narrativa.

O filósofo Benjamin, em *A crise do romance*, afirma que “escrever um romance significa levar, na descrição da existência humana, o incomensurável ao paroxismo” (2012 [1930], p. 55). Para o autor, “o princípio estilístico do livro é a montagem” (BENJAMIN, 2012 [1930], p. 57). Benjamin ressalta a importância da montagem como princípio estilístico do romance, capaz de levar a narrativa ao extremo, explorando o incomensurável da existência e abrindo novos horizontes para a Literatura. Em vista disso, interrogar a escrita e a montagem presente nos Textos configura uma forma de investigar os modos de relação em torno do espaço literário.

Barthes, por sua vez, fala sobre o espaço na relação entre o Texto e o leitor, como no ensaio *A Morte do Autor* (2012 [1984]), em que argumenta que o autor não tem mais controle sobre o Texto depois que ele é publicado e, portanto, o leitor é quem dá significado ao Texto através de sua própria experiência. Nesse sentido, o espaço é criado pela relação entre o Texto e o leitor, não sendo algo fixo ou pré-determinado pelo autor.

Além disso, Barthes apresenta uma importante consideração sobre a diferença entre escritores e escreventes:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática já nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outros. Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho (BARTHES, 2007b [1966], p. 33).

Seguindo com Barthes, também há uma diferença entre escrita e escritura. Para o autor, a escritura diferencia-se da escrita transitiva, daquela que enfatiza o *falar sobre*. A escritura, sendo intransitiva, portanto, tem sua ênfase no fazer, no criar, na própria escritura, nos procedimentos de escrita. O autor salienta que “[...] é no momento mesmo em que *escrever* parece tornar-se intransitivo que o seu objeto, sob o nome de *livro*, ou de *texto*, assume particular importância” (2012 [1984], p. 21).

Considerando os apontamentos sobre a relação do espaço com a escrita, entende-se que há relevância no movimento de investigação em torno dos elementos que aparecem no Texto, considerando inclusive os espaços em branco. Para tanto, serão apresentadas algumas considerações expostas a partir de Textos de Marguerite Duras e Georges Perec, nos quais os

próprios escritores apontam subsídios referentes aos seus processos de escrita. Dessa forma, apresentaremos os autores e as características presentes nos Textos mencionados, na seguinte ordem: Marguerite Duras, *Escrever* (2021 [1993]); Georges Perec, *Especies de Espacios* (2001 [1974]). Tais Textos foram escolhidos por trazerem a dimensão do testemunho dos escritores diante do espaço da folha que convoca a escrita, permitindo estabelecer convergências e divergências através das experiências compartilhadas, para pensarmos em que medida a Psicanálise faz-se mediadora e facilitadora dessas experiências compartilhadas.

2.2 MARGUERITE DURAS

“Não sei o que é um livro. Ninguém sabe. Mas sabemos quando ele existe. E quando não há nada, sabemos, do mesmo modo como sabemos que estamos vivos, que ainda não morremos”

(DURAS, 2021, p. 45).

Marguerite Duras (1914-1996) foi uma importante escritora da Literatura francesa do século XX, construindo um estilo de escrita elegante e intenso. Nasceu em 1914, na Indochina, à época uma colônia francesa. Faleceu em Paris, em 1996, aos 81 anos de idade. Escrita em uma época marcada pelos atravessamentos do pensamento existencialista e pelo estruturalismo, a Literatura de Duras apresenta questões em torno da subjetividade e da linguagem. Segundo a professora e pesquisadora Maria Cristina Vianna Kuntz, a escritora se encontrava “De um lado solitária, de outro, participante do movimento intelectual Francês dos anos 60-80, juntamente com Barthes, Lacan, Queneau, Resnais, Chabrol e outros” (2014, p. 9).

Já a pesquisadora Celina Moreira de Mello, ao falar sobre a trajetória de Duras, aponta que “desde o primeiro momento, contudo, afirma-se, absoluto, o desejo de escrever, o escrever do desejo e o escrever do desejo de escrever” (1989, p. 145). O imperativo da escrita, logo, moveu sua extensa produção literária. Retomando seu percurso enquanto escritora, serão indicadas algumas obras escritas por Duras. Segundo Mello, “alguns textos e filmes desta obra tão vasta organizam-se em dois ciclos que poderíamos chamar de “poéticos”, o ciclo da Indochina, de inspiração marcadamente autobiográfica, e o ciclo da Índia, uma sua transformação fantasmática” (1993, p. 96).

Em 1943, Duras lançou seu primeiro livro, intitulado *Les impudents*. Suas narrativas, por vezes num formato fragmentado, exploravam a complexidade da experiência humana. Segundo Andréa Correa Paraíso Müller,

O primeiro romance de grande sucesso é *Un barrage contre le Pacifique* (Barragem contra o Pacífico), de 1950. Ainda conservando as características realistas de *Les Impudents* e *La vie tranquille* (1944), *Barragem contra o Pacífico* coloca em cena, pela primeira vez, personagens e episódios que seriam retomados e recriados em *O amante* e em *O amante da China do Norte* (1991). A narrativa, conduzida em terceira pessoa, tem como cenário a Indochina da infância e adolescência da escritora. (2019, p.63).

Em seu livro *O Amante* (2020 [1984]), a autora explora temas como memória, trauma e sexualidade. A professora e pesquisadora Berwanger da Silva, ao abordar aspectos do livro *O Amante*, aponta que, “distendendo o olhar, o silêncio estimula a busca da palavra, na ausência da palavra” (1989, p. 206). Esse aspecto da tentativa de resistência ao apagamento da memória, ao mesmo tempo que reconhece a impossibilidade de lembrar de tudo, se faz presente em diversas produções escritas de Duras.

Ainda sobre o vasto percurso literário criado por Duras, Müller indica que

A partir de *Moderato Cantabile* (1958), a escrita de Duras começa a apresentar os traços que viriam a lhe ser característicos: metalinguagem, repetição voluntária e ruptura da ilusão referencial. Em 1959, Duras escreve o roteiro de *Hiroshima mon amour*, filme de Alain Resnais (o roteiro seria publicado pela Gallimard no ano seguinte). Experimenta, pois, a linguagem do cinema, que viria a ser mais explorada anos mais tarde, quando a escritora dirige seus próprios filmes. Com *Le ravissement de Lol V. Stein*, de 1964, as reviravoltas da memória assumem papel importante nos textos de Duras. A narrativa torna-se fragmentada, deixando ao leitor a incumbência de reconstituir a história. Em *Le vice-consul*, publicado no ano seguinte, a mendiga indiana retorna, dessa vez como tema central. A personagem voltaria a aparecer em *Amor* (1975), *India song* (1973) e *O amante*. (MÜLLER, 2019, p.64).

A autora escreveu *A Dor*, em um formato semelhante ao gênero diário, no qual nos apresenta o drama da espera de seu marido, que estava preso em um campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Tais registros da época vivida por Duras, escritos entre 1943 e 1949, foram posteriormente publicados como *Cadernos da guerra e outros textos*. O romance *O arrebatamento de Lol V. Stein*, por sua vez, apresenta o enredo de um triângulo amoroso, marcado pela presença do devaneio da protagonista. As relações amorosas e seus impasses aparecem frequentemente nas narrativas durassianas. Em seus enredos, a experiência amorosa é marcada por desejo e angústia. Sobre a questão, para Mello:

Na produção textual de M. D., alguns pontos insistem. O primeiro deles é a questão do sujeito. Se na primeira fase de sua obra, a escritora parece saber perfeitamente quem produz o seu texto, a partir de *Le Ravissement de Loi V. Stein* (1964), desaparece a noção de uma produção controlada, controlável, a impressão que se tem é que não é mais M. D. quem escreve os textos, mas os textos de M. D. que se escrevem (1989, p. 146).

Duras escreveu o roteiro de *Hiroshima Meu Amor*, que foi adaptado para o cinema por Alain Resnais, no qual o diálogo amoroso produzido no encontro dos personagens faz um contraponto ao horror das memórias em torno do período da guerra. A pergunta presente em *Hiroshima Meu Amor*: “Por que negar a necessidade evidente da memória?” (DURAS, 2022 [1960], p. 48) torna explícito o interesse da autora pela relação entre a escrita e a memória. Segundo Berwanger da Silva, o itinerário percorrido por Duras na construção desse Texto é “nem pura transposição e, portanto, revivescência do passado no presente, nem pura invenção, mas, antes, paisagem poética” (2020, p. 43).

Kuntz aponta a extensa produção de Duras ao longo dos anos, incluindo “quarenta romances, dezenove filmes e treze peças teatrais” (2016, p. 4567). Tendo em vista a longa produção, e seus romances e roteiros cinematográficos, ela muitas vezes desafiou as convenções literárias e cinematográficas, criando uma linguagem poética e experimental que buscava capturar as nuances da experiência humana de forma mais autêntica e visceral.

Para Duras, a palavra é uma ferramenta poderosa, capaz de evocar imagens, sensações e emoções de forma intensa. A escrita, assim, pode criar um mundo próprio. Ao indicar a vastidão da escrita de Duras, Berwanger da Silva, por sua vez, afirma que as obras

visualizadas em seu conjunto, evidenciam, cada uma, a seu modo, que, em Marguerite Duras, toda demarcação cronológica e espacial dissolve-a o pulsar da intimidade lírica, aquém e além do cotidiano destecido e retecido diante dos olhos do leitor atento (2007, p. 64).

Marguerite Duras tinha uma relação muito particular com a palavra e a linguagem. Kuntz indica a presença dos espaços em branco e silêncios nos Textos da autora, de modo que ler a sua produção literária implica um movimento de “procurar o sentido daquilo que se esconde” (2014, p. 7). Em seus Textos, Duras frequentemente emprega uma linguagem fragmentada e poética, que explora as possibilidades do silêncio e das pausas na comunicação.

O escritor francês Laurent Mauvignier afirma que “Duras sempre atribuiu sua marca às palavras que utilizava” (2012, p. 151). O Texto da escritora, portanto, também convoca o leitor, pois é preciso *trabalhar* a partir das lacunas e vazios que intencionalmente compõe

suas narrativas. Mauvignier, na mesma medida, salienta que “não há desafio maior para um escritor que o de tentar subverter a linguagem até que ele se identifique com aquilo que está fazendo” (2012, p. 152). Ainda, para Berwanger da Silva, o Texto de Duras leva à

redescoberta de ângulos e frestas que reconfiguram o fundo da humanidade inabordável, eis o efeito da ressonância que a leitura de Duras faz irradiar sobre o cotidiano, como se mostrá-lo pelo avesso e ressimbolizá-lo transformasse a página lida em paisagem do mundo (2007, p. 65).

Ao dizer que a leitura de Duras mostra o cotidiano pelo avesso e permite uma ressimbolização, a citação anterior aponta para a capacidade da escritora de desafiar as convenções e percepções tradicionais, criando, dessa maneira, uma nova paisagem. O silêncio é um tema frequente na obra de Marguerite Duras. Ela aborda o silêncio tanto como uma escolha consciente na comunicação, quanto como uma condição imposta pela sociedade ou pelas circunstâncias da vida.

Em suas obras, o silêncio pode ser visto como uma forma de resistência ou como espaço para reflexão e introspecção. Logo, mesmo que a linguagem pareça inadequada para descrever o silêncio em si, é possível usar a escrita para falar sobre ele. Para Mello, “dizer do texto de M. Duras que é altamente erótico tornou-se um lugar comum. Afirmar deste erotismo que ele simplesmente resulta de tranquilas opções transgressoras talvez pareça menos evidente.” (MELLO, 1993, p. 100).

Em Duras, o silêncio é uma presença que habita a linguagem, e que é tão importante quanto as palavras que a constituem. O silêncio não é ausência, mas uma presença significativa na linguagem. Sua escrita busca explorar essas dimensões do silêncio, criando espaços. De acordo com Berwanger da Silva, “em Duras, o silêncio, no tocante à explicitação das regras do jogo, estimula a confecção da literariedade do romance, por parte do leitor” (1989, p. 210).

Essa apresentação permite vislumbrar algumas das ideias que permeiam a os Textos de Marguerite Duras. A escrita é algo selvagem, impossível de prever, de controlar. A paisagem do mundo, a partir do Texto de Duras, transforma-se em uma janela que nos permite contemplar a complexidade do que nos cerca. A seguir, continuaremos a discussão referente à escrita de Duras, a partir do Texto *Escrever* (2021 [1993]), no qual a autora aponta elementos que atravessam seu processo de criação.

2.2.1 *Escrever*

*“Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não podemos.
E escrevemos.
É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isso que se alcança. É
isso ou nada”*

(DURAS, 2021, p. 63).

Marguerite Duras abordou o tema da escrita em diversas entrevistas e principalmente em *Escrever* (2021 [1993]), ensaio sobre sua relação com a escrita. Em suas reflexões, a autora aponta a escrita como uma necessidade vital, uma forma de sobrevivência e de lidar com a dor e o sofrimento. Ela também destaca a importância do trabalho em torno da escrita. Para a escritora, o ato de escrever pode ser um processo doloroso.

Nesse sentido, na obra de Duras, a escrita é um espaço solitário e ao mesmo tempo intenso, visceral. No ensaio em questão, Duras descreve o espaço da escrita como um lugar de experimentação. Esse espaço da escrita é, portanto, um lugar de risco e do inesperado. Segundo a própria autora: “E com o escritor o mundo inteiro escreve. Sempre se soube disso” (2021 [1993], p. 32).

A escrita, por conseguinte, não é a criação de uma história contínua, mas sim a coleta de fragmentos de experiências, lembranças, pensamentos e sensações. Para Duras, a escrita se aproxima de um processo de rememoração e reconstituição desses fragmentos, que são capturados e organizados em uma narrativa que busca dar sentido aos elementos dispersos.

A abordagem fragmentada, ademais, permite que Duras explore a natureza fluida e imprevisível da memória, bem como a complexidade das emoções humanas em muitas de suas obras. A autora salienta a dimensão ambivalente da escrita: “Um escritor é algo curioso. É uma contradição e também um absurdo. Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer ruído.” (DURAS, 2021 [1993], p. 38). Em torno dessa noção de contradição e absurdo, encontramos em um artigo da pesquisadora Celina Moreira de Mello a indicação de que, em Duras, “o ato de escrever corresponderia a um precisar dizer, muito mais do que a um querer dizer, com o risco de enlouquecer, mas um dizer intransitivo, sem desejo de posse de um significado” (MELLO, 1989, p. 148).

Duras valorizou a expressão autêntica de sua experiência e visão de mundo através da escrita, muitas vezes explorando temas que remetem à sua própria vida e história. A escritora apontou a impossibilidade de falar e, inversamente, diante daquilo que é impossível dizer, encontrou um caminho pela via da escrita. Para ela, por extensão, o movimento de escrever carrega um enigma: “Posso dizer o que quiser, mas jamais saberei por que escrevemos e como não escrevemos” (DURAS, 2021 [1993], p. 28).

No prefácio da edição feita pela editora Relicário do livro *Escrever*, publicado em 2021, Julie Beaulieu indica que o Texto “lança as bases de uma reflexão sobre a escrita cujos principais conceitos e temas encontram eco em vários textos durassianos” (2021 [1993], p. 10). Organizado a partir de vários fragmentos, em parágrafos breves ou mais extensos, o Texto presente em *Escrever* expõe a relação entre escrita e memória. Duras, nesse sentido, apresenta interrogações acerca do ato de escrever, indicando como esse processo, em sua experiência, é marcado pela solidão.

Encontrar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita vai te salvar. Não ter um tema para o livro, não ter ideia alguma para o livro é se encontrar ou se reencontrar diante de um livro. Uma imensidão vazia. Um livro eventual. Diante de nada. Diante de uma espécie de escrita viva e nua, terrível, terrível de superar. Acho que a pessoa que escreve não tem a ideia de um livro, tem as mãos vazias, a mente vazia e dessa aventura do livro só conhece a escrita seca e nua, sem futuro, sem eco, distante, com suas regras de ouro, elementares: a ortografia, o sentido (DURAS, 2021 [1993], p. 30).

Duras desdobra a dimensão da palavra diante da solidão. Escrever, para ela, exige a solidão: “A solidão da escrita é uma solidão sem a qual a escrita não acontece, ou então se esfarela, exangue, de tanto buscar o que mais escrever. Perde o sangue, não é mais reconhecida pelo autor” (2021 [1993], p. 24). Blanchot, crítico literário francês, por seu lado, relaciona o espaço literário com a dimensão da solidão essencial. Em seu livro *O espaço literário*, o autor aponta que

a solidão da obra tem por primeiro limite essa ausência de exigência que jamais permite afirmá-la acabada ou inacabada. Ela é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso. Não se verifica nem se corrobora, a verdade pode apoderar-se dela, a fama esclarece-a e ilumina-a: essa existência não lhe diz respeito, essa evidência não a torna segura nem real, apenas a torna manifesta (BLANCHOT, 2011 [1955], p. 12).

Blanchot afirma que “a solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra” (2011 [1955], p. 15). Logo, para o autor, escrever representa o interminável, num movimento incessante. Nesse sentido, o teórico indica que “Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo. Neste ponto, estamos abordando, sem dúvida, a essência da solidão” (BLANCHOT, 2011 [1955], p. 21).

Tais apontamentos indicados por Blanchot se aproximam de afirmações feitas por Duras em seu ensaio. Duras, por conseguinte, aponta a solidão da escrita como uma construção: “A solidão não se encontra, se faz. A solidão se faz sozinha. Eu a fiz. Porque decidi que era ali que deveria estar sozinha para escrever livros. E foi assim que aconteceu. [...] Essa casa se tornou a casa da escrita” (DURAS, 2021 [1993], p. 27). A solidão se mistura com o espaço da casa, a solidão torna-se a morada da escrita. Dessa forma, solidão e casa têm função simbólica no processo de escrever.

Nessa perspectiva, a solidão da escrita também demanda um espaço: “A solidão também quer dizer: ou a morte, ou o livro. [...] Eu tinha enfim uma casa onde me esconder para escrever livros. Queria viver nessa casa. Para quê? Começou assim, *como uma brincadeira*” (DURAS, 2021 [1993], p. 29, destaque nosso).

A psicanalista Mieli, acerca das questões do espaço, reforça que “[...] um pedaço de universo se transforma em lugar subjetivo graças às coordenadas espaço-temporais que o raio de ação pulsional do falasser [*parlêtre*] aí estabelece.” (2016, p. 95). Ou seja, o espaço demanda um investimento subjetivo. A casa, para Duras, é investida como um espaço de possibilidade, e, a partir de então, permite o espaço para escrever:

É numa casa que a gente se sente só. E não do lado de fora, mas dentro dela. No parque há pássaros, gatos. E também, uma vez, um esquilo, um furão. Não estamos sozinhos em um parque. Em casa, porém, ficamos tão sós que as vezes nos perdemos. Só agora sei que passei dez anos na casa. Sozinha. [...] E é somente nessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas para escrever livros ainda desconhecidos para mim e jamais determinados nem por mim, nem por ninguém (DURAS, 2021 [1993], p. 23).

Segundo Duras, por conseguinte: “Tudo escrevia quando eu escrevia na casa. A escrita estava por toda parte. [...] Não podemos escrever sem a força do corpo” (2021 [1993], p. 34). A força do corpo, segundo a autora, é condição essencial para a escrita.

Escrever impacta àquele que escreve, é preciso ser forte, indica Duras. Já Mieli (2016) aponta a relação dual que estabelecemos com o mundo, tornando-nos produto e produtores dessa paisagem que se configura por meio da linguagem. Segundo a psicanalista, “nossa

paisagem é nossa janela para o mundo, aquela da qual emergimos como sujeitos da linguagem. Somos simultaneamente seus produtos e seus produtores. Trazemo-la conosco e a estendemos para além de nós mesmos. Estamos dentro dela” (MIELI, 2016, p. 66).

Duras tomou a palavra como fundamental para a existência, considerando a complexidade do mundo e das relações subjetivas. Porém, ao mesmo tempo, a escritora também reconhece as limitações da palavra e da linguagem. Em seus Textos, ela frequentemente explora essa tensão entre a necessidade de se comunicar e a impossibilidade de dizer. Em *Escrever* (2021 [1993]), por exemplo, há espaçamentos ao longo do Texto. Esses vazios, talvez, representem parcialmente aquilo que é impossível de articular em palavras.

A solidão, outrossim, invade a escrita:

Existe isso no livro: a solidão, ali, é a solidão do mundo inteiro. Está por toda parte. Invadiu tudo. Acredito sempre nessa invasão. Feito todo mundo. A solidão é aquilo sem o que nada fazemos. Sem o que já não olhamos para mais nada. É uma maneira de pensar, de ponderar, mas unicamente com as ideias cotidianas (DURAS, 2021 [1993], p. 42).

Para a Psicanálise, a solidão é uma experiência inerente ao ser humano, uma vez que o indivíduo é, por natureza, um ser incompleto e fragmentado. Além disso, Lacan (2008c [1972-1973]) aborda a solidão em relação ao desejo e à falta. Ele argumenta que a experiência da solidão pode estar ligada à busca incessante do sujeito por algo que lhe falta, um objeto de desejo que parece sempre inatingível.

Eu, não é um ser, é um suposto a quem fala. Quem fala só tem a ver com a solidão, no que diz respeito à relação que só posso definir dizendo, como fiz, que ela não se pode escrever. Essa solidão, ela, de ruptura do saber, não somente ela se pode escrever, mas ela é mesmo o que se escreve por excelência, pois ela é o que, de uma ruptura do ser, deixa traço (LACAN, 2008c [1972-1973], p. 128).

De uma maneira poética, então, Duras transita através daquilo que está ao seu redor, na disposição dos objetos, em torno do ritual da escrita. O lugar habitado por Duras é o espaço da escrita: “Meu quarto não é uma cama, nem aqui, nem em Paris, nem em Trouville. É sim uma certa janela, uma certa mesa, o hábito de usar a tinta preta, marcas de tinta preta impossíveis de encontrar, é uma certa cadeira” (DURAS, 2021 [1993], p. 25).

Habitar, logo, é também permitir ser habitado, é reconhecer que pelo espaço se produz “um impacto sobre nossa maneira de ser e de sentir” (MIELI, 2016, p. 233). Mieli indica que

o sujeito habita o mundo, produzindo um lugar que é libidinal, isto é, investido subjetivamente:

O sujeito está implicado no mundo que o concerne. [...] Chamamos *lugar [lieu]* o espaço particular que pertence a um dado sujeito, sua relação singular com o mundo que ele habita, a criação de “seu” mundo na cena do mundo. [...] O lugar é, por natureza, libidinizado: até onde alcançar a percepção das coisas que nos rodeiam, por onde se estender o olhar, onde silêncio e som forem percebidos, por onde nos levar o passo ou o movimento ou o pensamento ou o devaneio, nosso mundo é sempre libidinal (MIELI, 2016, p. 65).

Duras, por sua vez, é impactada por elementos do cotidiano, aparentemente banais, como a morte de uma mosca: “Costumo ficar assim com frequência, sozinha em lugares calmos e vazios. [...] E foi nesse silêncio, naquele dia, que de repente eu vi e ouvi, na parede, bem perto de mim, os últimos minutos de vida de uma mosca comum” (DURAS, 2021 [1993], p. 49). O que pode parecer corriqueiro, então, transforma-se em Literatura.

A descrição dessa experiência revela uma atenção sensível aos detalhes do cotidiano e uma leitura apurada acerca das pequenas manifestações da vida. O que Duras nos provoca a pensar é que a escrita também implica o inesperado e que mesmo as pequenas coisas podem representar um acontecimento. A autora afirma: “Sim. É isso, a morte daquela mosca se tornou o deslocamento da Literatura. Escrevemos sem saber. Escrevemos observando uma mosca morrer. Temos o direito de fazê-lo” (DURAS, 2021 [1993], p. 54). Sobre a morte da mosca, esse olhar para as pequenas cenas que provocam grandes impactos, Duras ainda pontua: “Em torno de nós, tudo escreve, é isso que precisamos perceber, tudo escreve, a mosca, ela, ela escreve [...]. A escrita da mosca poderia preencher uma página inteira. Então, seria uma escrita” (DURAS, 2021 [1993], p. 55).

Gagnebin (2014) indica, nesse sentido, que é pela ausência do objeto, que é possível que ele seja narrado. Quando narramos, contamos sobre algo que já aconteceu, que não está mais no agora, fazendo uma referência ao pretérito. Contudo, a autora aponta que o passado não se encerra em si mesmo, sendo uma instância que continua operando no presente, e que permite repercussões e desdobramentos. A filósofa lembra, ademais, que a palavra grega *sêma* significa túmulo e signo, indicando que todo o trabalho de pesquisa e de criação de significação é, na mesma medida, um trabalho de luto. A autora aponta, nesse sentido, que as inscrições funerárias estão entre os primeiros rastros de signos escritos, mostrando a relação entre memória, escrita e morte (GAGNEBIN, 2013).

A escrita, por extensão, está profundamente entrelaçada com a vida e a morte. Ela é uma expressão da vida humana, uma confrontação com a finitude e uma forma de resistência à morte, permitindo que as palavras e as ideias sobrevivam e se conectem além dos limites temporais e físicos.

No livro *As transformadoras silenciosas* (2018 [2009]), o filósofo François Jullien discute as transformações culturais que ocorrem de forma gradual e imperceptível ao longo do tempo. Ele explora a noção de *transformações silenciosas* para analisar como certas mudanças culturais são feitas sem confronto ou ruptura abrupta, mas através de um processo contínuo e sutil.

Jullien argumenta que essas transformações são essenciais para a evolução da cultura, pois permitem a adaptação e a inovação de maneira gradual e não disruptiva. Ele defende que é necessário reconhecer e compreender essas transformações, pois elas desempenham um papel significativo na formação e no desenvolvimento das culturas.

Toda revolução é seguida de restaurações que levam mais ou menos tempo para acontecer; mas que depois se recusam a morrer enquanto a revolução não houver encontrado enfim um ponto de tolerabilidade, em seu contexto histórico, que a torne integrável. A transformação silenciosa, em revanche, não força, não contraria nada, não se bate; mas faz seu caminho, diremos, infiltra, se estende, se ramifica, se globaliza, aumenta insensível e gradualmente. Ela se integra desintegrando-se; deixa-se assimilar ao mesmo tempo em que desfaz devagar aquilo mesmo que a assimila. Eis porque ela é silenciosa: porque não suscita contra si resistência, não faz alarde, não suscita nenhuma rejeição, não se pode vê-la progredindo (JULLIEN, 2018 [2009], p. 63).

Para o filósofo, portanto, “o evento não é apenas aquilo que chama atenção, é também aquilo que estrutura a narrativa e serve para sua dramatização” (JULLIEN, 2018 [2009], p. 97). Embora Jullien trabalhe a partir de uma perspectiva filosófica e na relação entre distintas culturas, seus apontamentos fazem pensar sobre o impacto de um evento no campo da escrita. O filósofo, ainda, discorre sobre eventos no campo do social; todavia, é possível inspirar-se em seus apontamentos a fim de se refletir sobre os acontecimentos silenciosos que ocorrem cotidianamente na vida do sujeito e que, na mesma medida, vão produzindo transformações. Retomando Duras, o testemunho da cena da morte da mosca foi suficiente para operar alguma mudança.

Continuando com as elaborações do filósofo:

Um evento, com efeito, não é qualquer instante, mas causa um sobressalto e se destaca com relação a essa renovação contínua de que nasce a duração. [...] Ele não só é excepcional, mas também suscita, em sua irrupção, uma desordem que reconfigura com a sua incidência todos os possíveis investidos (JULLIEN, 2018 [2009], p. 94).

O evento demanda tempo para que a transformação operada seja assimilada (JULLIEN, 2018 [2009]). De modo semelhante, a indeterminação da escrita, anunciada por Duras, escapa a uma previsibilidade plena. A escritora, nesse sentido, expõe a relação entre a escrita e o desconhecido. Para a autora: “Vai muito longe, a escrita... Até que acabe. Às vezes é insustentável. De repente, tudo ganha um sentido em relação ao que se escreve, é de enlouquecer” (DURAS, 2021 [1993], p. 35).

Para Mello, por extensão, “há, na obra de Duras, uma escritura que se faz na noite dos livros, na violência dos sentimentos, uma escritura que teria o poder de destruir a língua, do mesmo modo que destrói o acontecimento” (2014, p. 66). Nessa perspectiva, Duras não apenas trabalha a partir de um evento, mas subverte-o, leva a uma destruição e reinvenção da língua.

Um livro aberto é também a noite. [...] Escrever assim mesmo, apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, não sei dizer, não sei o nome disso. Escrever ao lado do que preceda a escrita é sempre estragá-la. E é preciso, contudo, aceitar isso: estragar o insucesso é se voltar a um outro livro, a um outro possível desse mesmo livro (DURAS, 2021 [1993], p. 39).

A noite parece, nesse sentido, resguardar a dimensão de enigma. Algo está presente, mas não podemos vê-lo. Assim, “estar sozinha com o livro ainda não escrito é estar ainda no primeiro sono da humanidade. É isso. É também estar sozinha com a escrita ainda não explorada. É tentar não morrer” (DURAS, 2021 [1993], p. 41).

Para Duras, ademais, a escrita escapa a uma total compreensão. Segundo a autora: “A escrita jamais teve referência alguma, ou então ela é... Ela é ainda como no primeiro dia. Selvagem. Diferente” (DURAS, 2021 [1993], p. 41). É só depois, *a posteriori*, que algo se revela. Em Duras, como apontado, os significantes *casa*, *solidão* e *noite* se aproximam de sua concepção de escrita. A autora escreve aquilo que não se sabe. O que é impossível antecipar ou prever. A escrita de Duras carrega em seu cerne um enigma. O enigma de escrever, portanto, se aproxima do enigma da própria vida: “Escrever é tentar saber o que escreveríamos se fôssemos escrever – só ficamos sabendo depois – antes, é a pergunta mais

perigosa que podemos nos fazer. Mas também é a mais comum.” (DURAS, 2021 [1993], p. 64).

Tendo em vista as considerações feitas a partir de *Escrever* (2021 [1993]), de Marguerite Duras, a discussão seguirá com a apresentação de elementos presentes na escrita de Georges Perec, em torno do Texto *Especies de Espacios* (2001 [1974]). Posteriormente, serão estabelecidas as relações entre os autores e seus escritos, desdobrando disso os comentários acerca das distintas formas narrativas.

2.3 GEORGES PEREC

Georges Perec (1936-1982), escritor francês, tem uma obra literária diversificada. Sua produção abrange romances, crônicas, poemas, roteiros para cinema etc. Segundo o pesquisador Manlio de Medeiros Speranzini (2017), a obra de Perec engloba o que “o autor chamava de seus quatro campos de cultivo, ou, de seus quatro modos de propor o mesmo questionamento segundo diferentes perspectivas: o autobiográfico, o ficcional, a linguagem e o mundo ao redor” (2017, p. 380). Fica evidente na obra de Perec, então, o quanto esses elementos se entrelaçam nos diversos livros, apesar de apresentarem características formais muito singulares. Perec é reconhecido por sua escrita experimental e por sua abordagem inovadora da narrativa.

Antes de escritor, Perec foi um leitor, atravessado pelos efeitos de diferentes produções literárias. Sua criatividade também é marcada pela experiência do grupo OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle* [Oficina de Literatura Potencial]). Criado por Raymond Queneau e François Le Lionnais, contando com a participação de diversos escritores, entre eles Georges Perec e Ítalo Calvino, o OuLiPo fazia uso de regras, chamadas de *contraintes* (restrições) (FUX; OLIVEIRA, 2011). Tais restrições implicam-se em tentativas de desenvolver o potencial da Literatura, arquitetando espécies de jogos que sustentam o próprio Texto. Os participantes do grupo defendiam que toda e qualquer produção literária é marcada por *contraintes*, que podem ser conhecidas ou não pelo autor. Ou seja, para eles todo Texto é atravessado por regras, sejam as restrições escolhidas previamente ou as inerentes à própria linguagem.

A busca por explorar novas formas de escrita foi decisiva para Perec se articular com o OuLiPo. O grupo literário, iniciado na França na década de 1960, buscava, a partir da aproximação entre Literatura e Matemática, outros modos de criação e produção textual.

Segundo a professora de Literatura Cláudia Amigo Pino (2004), o grupo explorava estruturas de escrita e buscava “experimentar as regras formais, chegar ao seu limite e criar novas obras a partir delas” (2004, p. 51). Nesse sentido, os Textos escritos pelos participantes desse movimento literário “apostavam na descontinuidade, na fragmentação, na falta de interpretação, para exigir do leitor uma participação ativa na composição do romance” (PINO, 2004, p. 48).

Ainda, de acordo com os pesquisadores Maria Elisa Rodrigues Moreira e Jacques Fux (2010), os trabalhos desenvolvidos no OuLiPo assumem a perspectiva analítica, investigando as obras literárias do passado na tentativa de descobrir *contraintes* ainda não identificadas, e a perspectiva sintética, em que pretendiam criar novas *contraintes* que pudessem configurar uma certa base técnica para criação. Segundo Speranzini,

se as *contraintes* serviam ao OuLiPo como uma força propulsora da escrita, Perec as levou para um momento anterior à própria escrita quando determinou para si uma série de regras que guiariam seu olhar pelo mundo para “ver diferente” (2017, p. 381, grifo do autor).

Outro marco da produção literária de Perec foi *Cause Commune*, criada em 1972, cuja proposta era investigar a vida cotidiana e, a partir disso, pensar sobre o sujeito contemporâneo. Dentre os projetos planejados por Perec, há ainda o que foi nomeado como *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, cuja proposta era realizar um levantamento das ações cotidianas ao longo dos dias 18, 19 e 20 de outubro de 1974 na praça Saint-Sulpice, em Paris (PEREC, 2016a [1975]). Perec, portanto, se propôs a escrever sobre o que passava despercebido, dividindo o livro em três partes, uma para cada dia do projeto.

As anotações falam sobre o movimento da cidade, os diferentes ritmos, os ônibus que passam cheios ou quase vazios. Speranzini (2017), sobre o livro, aborda a dimensão visual presente na escrita de Perec, fazendo da obra “um texto de valor fotográfico que concentra os esforços de observação do escritor sobre o espaço e seu gesto de dar permanência pela escrita ao que ali é passageiro e sem importância” (SPERANZINI, 2017, p. 391).

Essa relação, presente no modo de questionar a natureza do cotidiano e na tentativa de criar estratégias por via do Texto literário que possam responder, em alguma medida, a tais perguntas, está presente em toda a obra de Perec. O documentário de Roberto Bober (1992), intitulado *En remontant la rue Vilin*, demonstra como Perec foi um investigador do cenário urbano. O espaço, recorda-se, reflete as histórias singulares e comunitárias, sendo marcado

pelas alternâncias que se produzem ao longo do tempo. Uma casa não é apenas uma construção de tijolos, é também morada para muitas histórias.

Dentre tantas histórias, Perec mistura ficção e registros autobiográficos ao escrever *W ou a memória da infância* (1995 [1975]). Nesse livro, com caráter testemunhal, o escritor cria um país chamado W, uma alusão à estrutura alemã nazista. De acordo com Jacques Fux e Henrique Lee:

W, que começou a ser escrito em 1969, somente é finalizado após seis anos de trabalho e só foi possível graças às sessões de psicanálise que Perec teve com J. B. Pontalis. O relato de *W*, à medida que a história se passa, é repleto de lacunas, fragmentos e invenções. Perec quer se lembrar, mas não é capaz: por isso reconstrói um país e uma história tentando encaixar as peças faltantes de seu puzzle memorialístico fadado, infelizmente, ao fracasso. Ao trabalhar com restrições, jogos e enigmas, Perec discute a possibilidade de controlar a própria literatura, de dominar a estética da recepção, de conduzir o leitor ao caminho restritivo desejado, o que nunca é alcançado. Esse também é o seu próprio fracasso enquanto testemunho: repleto de historicidade, ficção e memórias falsas, seus escritos conduzem a uma peça faltante de um enorme quebra-cabeça (2013, p. 461).

Nesse livro, Perec coloca em questão a relação entre ficção e memória. O resgate do passado tem relação com a história, em seu caráter individual e coletivo, e as formas de atribuir outros sentidos ao presente. Assim, lembrar algo da infância também constitui uma possibilidade de resgatar nossa própria história e ressignificar o tempo do agora, bem como produzir marcas pela via do testemunho.

Seu primeiro romance, *Las cosas* (1967 [1965]), relaciona o espaço com os modos de vida de uma determinada época. O escritor descreve elementos da arquitetura, decoração, iluminação, moda etc., a partir da história do jovem casal Jérôme e Sylvie. Perec, ademais, aborda cenários de relações sociais, mostrando como a publicidade molda costumes e interfere no modo de olhar para o que está ao redor. Pela história dos personagens, somos convidados a percorrer diferentes cidades, explorando as singulares paisagens urbanas. O livro é um retrato da sociedade de consumo na França da década de 1960, e apresenta uma narrativa fragmentada e não linear que desafia as expectativas do leitor.

Outra importante experimentação literária de Perec é o livro *O sumiço* (2016b [1969]), no qual o escritor constrói uma narrativa sem fazer uso da letra “e”, considerada a mais frequente na língua francesa. Além disso, tal letra também é recorrente no próprio nome do

autor. Segundo os psicanalistas Inajara Erthal Amaral e Edson Luiz André de Sousa, a técnica de escrita presente no livro

é de não revelar a condição testemunhal do texto, pois o desaparecimento da letra fala de uma ausência que situa, para Perec, seus pais, mas também um signo de privação que faz a borda do furo de um saber que priva também o leitor, que fica sabendo do desaparecimento da letra tempos depois da primeira publicação do livro (2019, p. 81).

Assim, foram apresentados alguns dos trabalhos de Perec, apontando para os temas que se repetem, apesar das distintas técnicas de escrita utilizadas pelo autor. As narrativas produzem intersecções entre o caráter autobiográfico, ficcional, a dimensão da linguagem presente nos Textos e a relação com o espaço. Em 1977, Perec publicou um ensaio no número 1 da revista *Cause Commune* – um depoimento sobre sua análise, intitulado *A cena de um estratagema*. Em 1941, Perec foi atendido pela psicanalista Françoise Dolto; e no período entre maio de 1971 e junho de 1975, realizou sua análise pessoal com o psicanalista Jean-Bertrand Lefebvre Pontalis (PINO, 2004).

Neste depoimento referente a sua análise, Perec escreve sobre as construções em análise, percorrendo seus “labirintos” (PEREC, 2005 [1977], p. 18), entendendo esse tempo como o de um acontecimento que provoca aberturas. Segundo o autor,

alguma coisa simplesmente se abriu e está se abrindo: a boca a fim de falar, a caneta a fim de escrever; alguma coisa movimentou-se, alguma coisa está se movimentando e está sendo traçada, a linha sinuosa da tinta sobre o papel, traços para cima e traços para baixo (PEREC, 2005 [1977], p. 14).

Perec expõe, dessa maneira, elementos sobre sua relação com a escrita e, principalmente, sobre a transferência com o analista. O autor aponta algo do espaço da análise, não somente na observação do consultório do analista (presente na descrição do divã, dos objetos, do mofo no teto etc.), mas desse espaço do encontro, no qual a fala era direcionada para quem se dispôs a escutá-lo a partir da clínica psicanalítica.

Acerca dessa experiência, o autor escreve:

Eu tinha que falar, então. Era para isso que eu estava ali. Era essa a regra do jogo. Eu estava preso com essa outra pessoa naquele outro espaço. A outra pessoa estava sentada em uma poltrona, atrás de mim, podia me ver, podia falar ou não falar, e geralmente escolhia não falar; eu estava estendido sobre o divã, na frente dele, não

podia vê-lo, eu tinha que falar, minhas palavras tinham que preencher aquele espaço vazio (PEREC, 2005 [1977], p. 17).

A respeito desses quatro anos de análise, Perec afirma que “desse lugar subterrâneo nada tenho a dizer. Sei que aconteceu, e que daquele momento em diante, seu traço ficou inscrito em mim e nos textos que escrevo” (PEREC, 2005 [1977], p. 20). Os fios da Psicanálise e da Literatura, logo, também produziram amarrações presentes na obra literária de Perec.

Dando continuidade à discussão, iremos adentrar nas particularidades presentes no Texto *Especies de Espacios* (2001 [1974]), com o intuito de adentrar o debate acerca da relação entre espaço e escrita. De forma semelhante, a apresentação feita anteriormente sobre o livro *Escrever* (2021 [1993]), de Duras, iremos trabalhar agora mais especificamente a partir dos apontamentos de Perec sobre o ato de escrever. Posteriormente, serão estabelecidas relações entre os autores e os Textos discutidos.

2.3.1 *Especies De Espacios*

	ESPACIO
	ESPACIO LIBRE
	ESPACIO CERRADO
	ESPACIO PESCrito
FALTA DE	ESPACIO
	ESPACIO CONTADO
	ESPACIO VERDE
	ESPACIO VITAL
	ESPACIO CRÍTICO
POSICIÓN EN EL	ESPACIO
	ESPACIO DESCUBIERTO
ESCUBRIMIENTO DEL	ESPACIO
	ESPACIO OBLICUO
	ESPACIO VIRGEN
	ESPACIO EUCLIDIANO
	ESPACIO AÉREO
	ESPACIO GRIS
	ESPACIO TORCIDO
	ESPACIO DEL SUEÑO
BARRA DE	ESPACIO
PASEOS POR EL	ESPACIO
GEOMETRIA DEL	ESPACIO
MIRADA QUE EXPLORA EL	ESPACIO

	ESPACIO	TIEMPO
	ESPACIO	MEDIDO
LA CONQUISTA DEL	ESPACIO	
	ESPACIO	MUERTO
	ESPACIO	DE UM INSTANTE
	ESPACIO	CELESTE
	ESPACIO	IMAGINARIO
	ESPACIO	NOCIVO
	ESPACIO	BLANCO
	ESPACIO	INTERIOR
EL PEATÓN DEL	ESPACIO	
	ESPACIO	QUEBRADO
	ESPACIO	ORDENADO
	ESPACIO	VIVIDO
	ESPACIO	BLANDO
	ESPACIO	DISPONIBLE
	ESPACIO	RECORRIDO
	ESPACIO	PLANO
	ESPACIO	TIPO
	ESPACIO	ENTORNO
TORRE DEL	ESPACIO	
A ORILLAS DEL	ESPACIO	
	ESPACIO	DE UMA MAÑANA
MIRADA PERDIDA EN EL	ESPACIO	
LOS GRANDES	ESPACIO	
LA EVOLUCION DE LOS	ESPACIO	
	ESPACIO	SONORO
	ESPACIO	LITERARIO
LA ODISEA DEL	ESPACIO	

(PEREC, 2001[1974], p. 21).

A “odisseia do espaço”, tomando emprestadas as palavras de Perec apresentadas no fragmento exposto, se inicia quando passamos a nomear o que está ao nosso redor. A linguagem e o espaço produzem efeitos na constituição subjetiva, como já apontado anteriormente, ao discutirmos sobre o espaço da linguagem. Tal relação entre a linguagem e o espaço implica em efeitos no campo social, esse espaço compartilhado, onde o sujeito reivindica lugares. Esse lugar comum do âmbito social, por sua vez, é marcado pela política da troca, estabelecendo modos de produzir relações.

Em *Especies de Espacios* (2001 [1974]), Perec escreve a partir da sua percepção dos espaços onde vive. Ele segue uma ordem, do que está mais próximo ao mais distante, articulando ideias sobre o espaço da página, da cama, do quarto, do apartamento, do edifício,

da rua, do bairro, da cidade, do campo, do país, do continente e do mundo. Esse questionamento sobre o espaço em que vivemos, por conseguinte, é mobilizado em diversas obras do autor. Ao introduzir a temática que fundamenta este livro, Perec afirma que:

*El objeto de este libro no es exactamente el vacío, sino más bien lo que hay alrededor, o dentro. Pero, en fin al principio, no hay gran cosa: la nada, lo impalpable, lo prácticamente inmaterial: la extensión, lo exterior, lo que es exterior a nosotros, aquello em medio de lo cual nos desplazamos, el medio ambiente, el espacio del entorno*⁵ (2001 [1974], p. 23).

Embora pareça, em um primeiro momento, elencar aquilo que é possível descrever, Perec indica com a afirmação anterior que também implica na escrita aquilo que é impossível de ser circunscrito. Nesse livro, Perec (2001 [1974]) explora a relação entre espaço, memória e sujeito.

O autor busca rememorar características dos lugares que já habitou. Perec, com isso, produz um constante movimento no espaço, indo e vindo a partir da escrita. Movimento este que se repete ao longo de suas produções literárias, como se conduzisse o leitor por um passeio por diferentes cenários. Segundo a pesquisadora Tatiana Barbosa Cavalari:

Por isso, essa obsessão por observar, anotar, listar, investigar e, a partir daí, compor imagens do cotidiano, são questionamentos aos quais se coloca frequentemente: o espaço, o cotidiano, são as possíveis tentativas de ligar-se a algum lugar, tentar não se sentir tão estrangeiro quanto se sente – na maior parte do tempo – tendo em vista que boa parte de sua obra trata, mesmo que indiretamente, de questões ligadas à busca da própria identidade (2014, p. 42).

Perec escreveu sobre a questão do espaço em diversos livros, indicando que tal temática foi fundamental para a sua construção literária. O autor interroga, inclusive, o espaço da folha de papel onde a escrita fica registrada. Segundo Perec, “*Escribo: vivo en mi hoja de papel, la cerco, la recorro. Suscito espacios en blanco, espacios (saltos en el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones)*”⁶ (2001 [1974], p. 31).

Essa folha em branco, com a qual o escritor se depara, é delimitada por suas margens, constituindo destino de letras, signos, sinais, espaçamentos. A pesquisadora Pino (2006, p. 126) indica que Perec afirmava que “ele escreve para criar brancos”, o que significa que o

⁵ "O objeto deste livro não é exatamente o vazio, mas sim o que está ao redor, ou dentro. Mas, no início, não há grande coisa: o nada, o impalpável, o praticamente imaterial: a extensão, o exterior, aquilo que é exterior a nós, aquilo no meio do qual nos deslocamos, o ambiente, o espaço circundante" (Tradução nossa).

⁶ "Eu escrevo: vivo na minha folha de papel, cerco-a, percorro-a. Provoco espaços em branco, espaços (saltos no sentido: descontinuidades, passagens, transições)" (Tradução nossa).

escritor buscava escrever dando espaço para que o leitor também crie algo a partir do encontro com o Texto.

O modo criativo como cada um preenche a folha, com o Texto e com suas lacunas, é também uma questão de forma e de método. Perec (2001 [1974]) fala sobre a possibilidade de brincar com o espaço da folha ao escrever um Texto. Ele expõe modos de brincar com o espaço da folha, indicando os possíveis movimentos: da direita para a esquerda, de cima para baixo, escrevendo na horizontal ou na vertical, anotando nas margens, apontando observações em notas de rodapé (PEREC, 2001 [1974], .

Os espaçamentos, marcados por um vazio, fazem pequenas rupturas, brechas, fissuras. O cuidado com a forma e a construção do Texto pensada no espaço da página, portanto, é uma preocupação que Perec demonstra em suas obras. Assim, aqui, aborda-se os métodos de escrita e de exposição do pensamento que apresentam questões de estilo.

*Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo, como los dibujantes de portulanos que saturaban las costas con nombres de puertos, nombres de cabos, nombres de caletas, hasta que la tierra sólo se separaba del mar por una cinta de texto continua. El alef⁷, ese lugar borgesiano en que el mundo entero es simultaneamente visible, ¿acaso no es un alfabeto?*⁸ (PEREC, 2001 [1974], p. 33).

Para Perec, por conseguinte, o “infraordinário” se refere ao conjunto de coisas e eventos do cotidiano que geralmente passam despercebidos, por serem considerados triviais e insignificantes. É o universo do ordinário, das pequenas coisas e dos detalhes banais que compõe nosso dia a dia. Perec, diante disso, propõe-se a olhar para esses elementos aparentemente insignificantes e revelar sua riqueza, explorando o potencial narrativo e descritivo presente nas coisas comuns.

Ao trazer à tona o infraordinário, Perec nos convida a questionar nossas percepções e a valorizar as sutilezas e as particularidades do mundo que nos cerca. Ele faz referência ao mundo que está diante de nós, mas que não vemos ou não prestamos atenção. É uma tentativa de resgatar a poesia do cotidiano, daquilo que é ordinário, trivial e corriqueiro. O infraordinário é, para Perec, um campo de investigação e de criação literária, que permite

⁷ Referência ao livro O Aleph, de Jorge Luis Borges.

⁸ "Assim começa o espaço, apenas com palavras, com sinais traçados sobre a página em branco. Descrever o espaço: nomeá-lo, delinea-lo, como os cartógrafos que preenchiam as costas com nomes de portos, nomes de cabos, nomes de enseadas, até que a terra apenas se separava do mar por uma fita de texto contínuo. O aleph, aquele lugar borgesiano em que o mundo inteiro é simultaneamente visível, não é acaso um alfabeto?" (Tradução nossa).

explorar os detalhes e as nuances da vida cotidiana, revelando a beleza e a complexidade do mundo ao nosso redor.

Georges Perec aborda a temática do cotidiano ao escrever sobre a fugacidade da vida e a importância de se prestar atenção aos detalhes e objetos ao nosso redor, que muitas vezes passam despercebidos. Perec parece estar interessado em mostrar que, ao mesmo tempo em que a transitoriedade pode ser vista como algo triste e melancólico, ela também pode ser encarada como uma fonte de beleza e poesia. Ao prestar atenção aos detalhes e objetos do cotidiano, e ao perceber a constante mudança e transformação do mundo ao seu redor, o escritor consegue capturar a complexidade e a riqueza da vida, mesmo em meio à sua fragilidade.

Em 1973, Perec (2010 [1973]) publicou no número 5 da revista *Cause Commune* o ensaio intitulado *Aproximações do que?*, que aborda questões sobre o cotidiano. Sobretudo nesse ensaio, Perec nos convida a olhar para aquilo que acontece no dia a dia e escapa aos holofotes:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o extraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (PEREC, 2010 [1973], p. 179).

Logo, são as interrogações acerca do comum, do corriqueiro, que movem a escrita de Perec. Segundo o autor, essas perguntas, mesmo que fragmentadas, podem falar algo sobre o que somos. Para Perec, embora tais indagações pareçam triviais, “é precisamente o que as torna do mesmo modo essenciais, senão mais, que tantas outras perguntas através das quais tentamos inutilmente captar nossa verdade” (PEREC, 2010 [1973], p. 180).

As perguntas que inquietam o autor se desdobram em suas produções literárias, ficando ele conhecido por seus trabalhos experimentais ou reflexivos sobre o espaço. Essa dimensão do “mundo ao redor” indica a importância que Perec atribuía ao espaço, reconhecendo que, assim como produzimos efeitos no local onde habitamos, o espaço produz efeitos em nós. De certa forma, então, o escritor propõe uma leitura acerca do espaço, ao observar o que se passa à nossa volta. Segundo Pino, “para Perec, a pergunta pelo espaço está ligada ao fato de que somos cegos em relação àquilo que nos constitui, a cotidianidade” (2009, p. 124).

Perec, ademais, interroga o espaço cotidiano, considerando que, por vezes, deixamos de observar e perceber o que está próximo e o que nos constitui. Nesse sentido, o autor

produziu trabalhos experimentais e reflexivos sobre o espaço. Segundo os pesquisadores Fux e Lee, “o autor propõe, através de um exercício que toma por objeto o espaço, uma interrogação e uma leitura de tudo aquilo que nos é dado como evidência e obviedade” (2013, p. 68).

Perec, assim, coloca em cena o descentramento do sujeito e o seu caráter eminentemente fragmentário. O escritor compreende que o trabalho do leitor é inacabado, na medida em que sempre ficam restos e rastros da leitura. O que ele propõe, por conseguinte, é um jogo com o livro, exigindo uma leitura fascinada pelos detalhes, atenta às brechas. Esses espaços de abertura, onde o leitor pode se inscrever, permitem pensar a partir do que falta no Texto. Segundo o escritor:

*En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse*⁹ (PEREC, 2001 [1974], p. 25).

O sujeito é criado incessantemente e, ao mesmo tempo, é criador. Escrever também é uma ação, que implica um movimento de registrar e de deixar lacunas. A escrita precisa suportar os vazios. A Literatura de Perec apresenta, nesse esteio, a intenção de reunir palavras e coisas, gestos e símbolos, ao passo que o fracasso frente a essa missão impossível permite a reinvenção de mundos.

A Literatura, portanto, cria uma nova realidade, na medida em que o que é possível de ser narrado também ocupa um lugar no espaço. A palavra é compartilhada, atravessando a dimensão comum das páginas escritas. Perec, acerca da questão, escreve: “*Sentados ante su mesa, meditabundos y concentrados, los escritores alinean palabras*”¹⁰ (2001 [1974], p. 36).

A escrita de Perec é provocativa, tanto em termos de conteúdo quanto pela forma. Os espaçamentos, marcados por um vazio, fazem pequenas rupturas, brechas, fissuras. Podemos relacionar com a noção de corte, em Psicanálise, enquanto possibilidade de abertura. Aí, onde emerge o sujeito confrontado com a falha, com o vazio da castração, há uma descontinuidade da forma.

Em *O prazer do texto*, Barthes afirma que é preciso um espaço para que haja fruição, o espaço como “possibilidade dialética do desejo” (2015 [1973], p. 9). Na materialidade da

⁹ "Em resumo, os espaços se multiplicaram, fragmentaram e diversificaram. Eles existem de todos os tamanhos e tipos, para todos os usos e funções. Viver é passar de um espaço para outro, fazendo o possível para não se chocar" (Tradução nossa).

¹⁰ "Sentados em suas mesas, meditativos e concentrados, os escritores alinham palavras" (Tradução nossa).

página, a inscrição de espaços retoma esse jogo proposto por Perec, no qual o leitor também assume um lugar.

Em algumas publicações dos escritos de Perec, como em *Especies de Espacios* (2001 [1974]), encontramos fragmentos que se aproximam mais de elementos teóricos do que dos propriamente ficcionais. Esses Textos demonstram sua dimensão autorreflexiva, em que o autor expõe o pensamento acerca da própria escrita. O autor, ainda, introduz os elementos teóricos sobre o ato de escrever com maior ou menor intensidade, segundo os quais a teoria está imbricada com a ficção e com a experimentação.

Georges Perec, nesse sentido, descreve o espaço da escrita como um território de exploração e de desafios. Para ele, escrever não se trata apenas de transmitir uma história ou uma mensagem, mas sim de criar um universo próprio, de experimentar com a linguagem e explorar novas possibilidades narrativas. O autor valoriza a importância do detalhe e da minúcia na escrita, prestando atenção aos elementos aparentemente insignificantes do cotidiano. Ele busca capturar a essência do mundo através da observação metódica, preenchendo seu Texto com detalhes.

Além disso, Perec também se interessa pela relação entre o espaço físico e o espaço da escrita. Ele aborda a cidade e o ambiente urbano como espaços que podem ser explorados e narrados, revelando as histórias e as singularidades que estão presentes no próprio tecido urbano. Assim, o espaço da escrita para Perec se entrelaça com o espaço da vida cotidiana. Em *Especies de Espacios* (PEREC, 2001 [1974]), encontramos referências que Perec faz a outros Textos seus, como, por exemplo, o projeto do romance *A vida modo de usar*. Segundo o escritor: “*Me imagino un inmueble parisiense cuya fachada ha desaparecido [...], de modo que, desde el entresuelo a las buhardillas, todas las habitaciones que se encuentran delante sean visibles instantánea y simultáneamente*”¹¹ (PEREC, 2001 [1974], p. 71).

Outro projeto de Perec, anunciado em *Especies de Espacios*, diz respeito ao que, posteriormente, será publicado como *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (PEREC, 2016a [1975]). Perec indica o desafio de trabalhos práticos: “*Observar la calle de vez en cuando, quizá con un esmero un poco sistemático. Anotar lo que se ve. Aquello que sea importante. ¿Sabemos ver lo que es importante?*”¹² (2001 [1974], p. 84).

O Texto de Perec, ademais, é marcado pelos recursos do humor e da ironia. Em diversos fragmentos, o escritor trabalha com elementos inesperados e cômicos. O humor por

¹¹ "Imagino um prédio parisiense cuja fachada desapareceu [...], de modo que, do térreo ao sótão, todos os quartos que estão na frente sejam visíveis instantaneamente e simultaneamente" (Tradução nossa).

¹² "Observar a rua ocasionalmente, talvez com um cuidado um tanto sistemático. Anotar o que se vê. Aquilo que for importante. Sabemos ver o que é importante?" (Tradução nossa).

vezes faz alusão a cenas inusitadas, mas também a enredos cotidianos que nos passam despercebidos, como na observação acerca do comportamento dos gatos indicada no fragmento a seguir:

Pequeño pensamiento plácido n° 1:

*Cualquier propietario de un gato dirá con razón que los gatos viven en las casa mucho mejor que los hombres. Incluso en los espacios más horriblemente cuadrados, saben encontrar los rincones propicios*¹³ (PEREC, 2001 [1974], p. 49).

Especies de espacios (2001 [1974]) apresenta uma série de elementos espaciais, descritos em uma determinada ordem de grandeza ou de presença na demarcação de limites e acessos. Ao longo dessa escrita, Perec apresenta diversos dados numéricos, listas e informações geográficas. Indica, ainda, tentativas de catalogar o espaço, em uma busca por apreensão disso que o cercava.

O espaço que cerca o escritor, na mesma medida, oferece elementos para que ele se reconheça nesse cenário: “*Soy un hombre de ciudad; he nacido, he crecido y he vivido en una ciudad. Mis costumbres, mis ritmos y mi vocabulario son constumbres, ritmos y vocabularios de un hombre de ciudad. La ciudad es lo mío*”¹⁴ (PEREC, 2001 [1974], p. 108). As características do espaço descritas a partir dos contextos urbanos, parecem, então, ser mais familiares ao escritor.

Perec também salienta que o espaço não é algo pronto e acabado, mas que está em processo de construção e mudança. Segundo o escritor:

*Y junto a todo ello, irreductible, inmediato y tangible, el sentimiento de la concreción del mundo: algo claro, más próximo a nosotros: el mundo, no ya como un recorrido que hay que volver a hacer sin parar, no como una carrera sin fin, un desafío que siempre hay que aceptar, no como el único pretexto de una acumulación desesperante, ni como ilusión de una conquista, sino como recuperación de un sentido, percepción de una escritura terrestre, de una geografía de la que habíamos olvidado que somos autores*¹⁵ (PEREC, 2001 [1974], p. 120).

¹³ "Pequeno Pensamento Plácido n° 1: Qualquer proprietário de um gato dirá com razão que os gatos vivem nas casas muito melhor que os homens. Mesmo nos espaços mais horrivelmente quadrados, eles sabem encontrar os cantos adequados." (Tradução nossa).

¹⁴ "Sou um homem da cidade; nasci, cresci e vivi em uma cidade. Meus costumes, meus ritmos e meu vocabulário são os costumes, ritmos e vocabulários de um homem da cidade. A cidade é minha" (Tradução nossa).

¹⁵ "E a par de tudo isso, irreduzível, imediato e tangível, o sentimento da concretude do mundo: algo claro, mais próximo de nós: o mundo, não como uma viagem que se deve repetir sem fim, não como uma corrida sem fim, um desafio que deve ser sempre aceito, não como único pretexto para uma acumulação desesperada, nem como

Diante dessa dimensão de autoria em relação ao espaço, Perec sugere ser possível brincar: “*Jugar con el espacio: suscitar un eclipse de sol levantando el dedito (como Leopold Bloom en Ulises). Hacerse fotografiar sosteniendo la torre de Pisa...*”¹⁶ (PEREC, 2001 [1974], p. 130). O escritor faz uso dessa proposição em sua escrita, ao brincar com espaço da página e com a estrutura de jogos em meio a seus Textos.

Perec explora a ideia de que os sujeitos e os objetos estão em processo de mudança e transformação, e que a vida é marcada pela impermanência e pelo efêmero. Segundo o escritor, o próprio espaço é uma dúvida, que carrega em si algo de indeterminado e que demanda a constante necessidade de novas designações (PEREC, 2001 [1974],).

É relevante destacar que Perec via a escrita como uma forma de investigação e descoberta do mundo, do que está ao redor e do que compõe a subjetividade humana. Segundo o escritor: “*Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos*”¹⁷ (PEREC, 2001 [1974], p. 140). Para ele, portanto, a Literatura era uma maneira de explorar a complexidade da vida e de si mesmo.

Fux e Lee, a respeito do livro de Perec, afirmam que:

O que parece ser apenas a descrição da aleatoriedade absurda dos espaços, o que a princípio é um texto sem acontecimento e sem trama sofre uma sutil transformação ao longo do livro: o acúmulo de descrições forma séries heterogêneas, de modo que a própria heterogeneidade passa a funcionar como um acontecimento. Ou seja, através da saturação da tentativa de empreender uma descrição exaustiva, que apenas airme o mundo e sua disposição, uma “trama” se produz em *Espèces d’espaces*. Se “a trama é um elemento revolucionário relativamente à imagem do mundo”, podemos concluir que no livro de Perec ela se constrói de maneira paradoxal, já que é pela tentativa de ser o mais “fiel” possível a uma certa “imagem de mundo” – com sua descrição levada às últimas consequências – que o autor acaba por nela introduzir um “elemento revolucionário”. (2013, p. 75)

Tento em vista as questões apresentadas ao longo deste capítulo, em relação aos Textos de Duras e Perec e suas respectivas percepções acerca do ato de escrever, cabe estabelecer alguns paralelos em torno do que foi descrito até o momento. Nesse sentido, serão

ilusão de uma conquista, mas como recuperação de sentido, percepção de um roteiro terreno, de uma geografia da qual nos esquecemos que somos autores” (Tradução nossa).

¹⁶ “Brincar com o espaço: provocar um eclipse solar levantando o dedinho (como Leopold Bloom em *Ulisses*). Ser fotografado segurando a Torre de Pisa...” (Tradução nossa).

¹⁷ “Escrever: tentar reter algo meticulosamente, conseguir que algo sobreviva: arrancar algumas migalhas precisas do vazio que continua a se escavar, deixar em algum lugar um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais” (Tradução nossa).

apresentados, a seguir alguns pontos de aproximação e outros de distanciamento entre as perspectivas comentadas anteriormente, seguindo os pressupostos teórico metodológicos da pesquisa em Literatura Comparada.

2.4 CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Tendo em vista a discussão feita anteriormente, a partir dos Textos *Escrever* (2021 [1993]), de Duras, e *Especies de Espacios* (2001 [1974]), de Perec, a proposta a ser aqui desenvolvida é colocar em relação os pontos indicados acerca do espaço e da escrita. Evidentemente, os dois escritores discutidos ao longo das últimas páginas têm características muito específicas, apresentando pontos de aproximações e de distanciamentos. É justamente através das confluências e divergências, provocadas a partir dos Textos, que se pode ampliar a leitura crítica em torno do tema referente ao espaço da escrita.

Em um primeiro momento, podemos pensar a respeito da relevância do espaço para a própria concepção do Texto. Duras fala sobre o lugar adequado para o processo de escrever, que implica em um certo ambiente, um tipo específico de caneta de tinta preta, uma certa mesa. O espaço da casa que permite a escrita, assim, evoca um lugar de solidão. Já em Perec vemos uma valorização do espaço da página, esse espaço retangular em branco que se abre às possibilidades de escrita. Perec, nesse sentido, apresenta um catálogo de objetos presentes em seu quarto, indicando os materiais de trabalho para a escrita.

Duras é poética, encadeia pensamentos e divagações de forma sutil. Sua descrição de lugares é ampla, envolve movimento, abre paisagens: “A gente pode caminhar de uma extremidade à outra nesta casa. Sim. Também dá para ir e vir. E depois há o parque. Lá existem árvores milenares e outras ainda jovens” (DURAS, 2021, p. 27). Em diversas passagens, portanto, parece que Duras nos conduz em um passeio pelo espaço. Seus cenários são sugestivos.

Perec, por sua vez, nos propõe algumas paradas, para que possamos olhar atentamente ao que está ao redor. O escritor expõe informações mais descritivas, indicando listas e registros de objetos que permeiam os espaços narrados. Em certas passagens, como quando menciona um dos quartos onde dormiu, é como se Perec descrevesse uma fotografia: “*Cuando se abre la puerta, la cama está inmediatamente a la izquierda [...]. En la*

*prolongación de la cama hay un pequeño guardarropa. Al fondo una ventana de guillotina*¹⁸ (2001 [1974], p. 44).

Ambos nos convocam ao pensamento acerca das perspectivas do interior e do exterior da casa e do próprio sujeito, interrogando as noções de dentro e fora. Duras envolve elementos da natureza, indicando árvores, flores, animais. Perec contempla com mais frequência os cenários urbanos, o movimento da cidade. Tanto Duras quanto Perec, porém, apontam para a importância das pequenas coisas, de como os acontecimentos cotidianos impactam em nossa percepção de mundo. Duras fala sobre a morte da mosca, que ainda assim é uma morte e que a leva a pensar sobre finitude. Perec, ao instigar a “*Obligarse a ver con más sencillez*”¹⁹ (2001 [1974], p. 85), aponta um caminho para a escrita do extraordinário, que em parte é produto e produtor das nossas experiências cotidianas.

Ao considerarmos o modo de apresentação de cada Texto, notamos a forma de narratividade escolhida pelos autores presentes na composição de suas escritas. Duras inclui espaçamentos em meio aos parágrafos, indicando pausas, vazios. Perec, por seu lado, compõe a escrita indicando vários subtítulos. As abordagens fragmentadas em ambos os Textos remetem à dimensão fragmentada da própria realidade e da percepção de espaço – parcial, fraturada, incompleta.

De um lado, Duras não tenta controlar o que escreve, reconhecendo haver algo de “selvagem” na escrita (2021 [1993], p. 34). A escrita resguardaria, então, algo de indomável. Para a autora, “antes de escrever, nada sabemos acerca do que vamos escrever” (DURAS, 2021 [1993], p.63).

Na outra ponta, Perec procura, ao longo de sua trajetória, estimular a escrita através de processos formais. O autor, como visto, definia seus projetos de escrita através das *contraintes* responsáveis por estimularem o desenvolvimento potencial da Literatura. Seu modo de observar o mundo implicava, logo, em um viés mais sistemático: “*La calle: tratar de describir la calle, de qué está hecha, para qué sirve. La gente las calles. Los coches*”²⁰ (PEREC, 2001 [1974], p.85).

Embora percebam os contornos da escrita por vias distintas, os dois escritores apontam para a dimensão do vazio, daquilo que escapa à possibilidade de definição. Nas palavras de

¹⁸ “Quando a porta é aberta, a cama está imediatamente à esquerda [...]. Na extensão da cama, há um pequeno guarda-roupa. No fundo, uma janela de guilhotina” (Tradução nossa).

¹⁹ “Obrigarse a ver com mais simplicidade” (Tradução nossa).

²⁰ “A rua: tentar descrever a rua, do que ela é feita, para que serve. As pessoas as ruas. Os carros” (Tradução nossa).

Perec: “*Espacio inventario, espacio inventado*”²¹ (2001 [1974], p. 34). A escrita em torno do espaço seria, outrossim, uma tentativa de representar algo do vazio que nos escapa, mas que também nos atravessa cotidianamente. Para Duras, é essa “imensidão vazia” (2021 [1993], p. 30) que abre espaço para o surgimento da escrita. A professora e pesquisadora Rita Lenira de Freitas Bittencourt aponta que “pensar a modernidade e a pós-modernidade é, de certo modo, considerar os buracos, as rasuras e os recalques da escritura, renunciando à totalidade dos antigos e levando os efeitos dos espaçamentos e deslocamentos ao pé da letra, ou do pé à letra.” (p. 222, 2017).

De certa forma, a percepção acerca do ato de escrever reverbera nas características próprias de cada escrita e no tom atribuído à narrativa. Em Duras, percebemos a seriedade da dor: “É sempre triste, mas não trágico, o inverno, a vida, a injustiça. O horror absoluto de uma certa manhã” (2021 [1993], p. 59). Em Perec, há elementos de humor e angústia: “*La muerte del barrio: también es una frase muy importante (además hay muchas más cosas que mueren: las ciudades, los campos, etc.). Lo que más pena me da es el cine del barrio, con aquellos horribles anuncios de la tintorería de la esquina*”²² (2001 [1974], p. 95).

A partir da discussão dos Textos *Escrever* de Duras (2021 [1993]) e *Espécies de Espaços* de Perec (2001 [1974]), podemos notar que ambos os escritores abordam a relação entre o espaço e a escrita de maneiras distintas e singulares. Duras destaca a importância do espaço adequado para o processo de escrita, enfatizando a solidão e a conexão com a natureza como elementos que permeiam a sua criação literária. Por outro lado, Perec valoriza o espaço da página em branco como um campo aberto às possibilidades de escrita, e explora detalhes descritivos do ambiente que o cercam.

Enquanto Duras adota uma forma poética e envolvente, conduzindo o leitor por paisagens sugestivas, o escritor apresenta uma abordagem mais sistemática e fragmentada, com listas e registros que refletem a realidade cotidiana. Ambos os escritores convergem na importância das pequenas coisas e das experiências, apreendendo elementos essenciais para a compreensão do mundo.

Além disso, observamos que cada um dos autores possui uma perspectiva diferente em relação ao ato de escrever. Duras encara a escrita como algo indomável, enquanto Perec busca estimular sua escrita por meio de projetos e restrições formais.

²¹ "Espaço inventário, espaço inventado" (Tradução nossa).

²² "A morte do bairro: também é uma frase muito importante (além disso, há muitas outras coisas que morrem: as cidades, os campos, etc.). O que mais me entristece é o cinema do bairro, com aqueles horríveis anúncios de lavanderia da esquina" (Tradução nossa).

Apesar das diferenças, os escritores convergem ao abordarem a dimensão do vazio e do indefinível na escrita e no espaço. Duras parte do vazio da solidão, Perec nomeia o vazio da página em branco. Nesse sentido, segundo Blanchot, “observaremos somente que toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial” (2010 [1969], p. 37).

Escrever (DURAS, 2021 [1993]) e *Especie de Espacios* (PEREC, 2001 [1974]) parecem ser Textos que assumem uma posição de semente e de fruto em relação a todo um percurso de produção literária dos autores. Ao se debruçarem em torno da questão do espaço da escrita, os escritores refletem sobre aquilo que configura sua própria prática.

Em *Escrever* (2021 [1993]), são encontrados os ecos de vários Textos de Duras. É um Texto que retoma um certo percurso: “Precisei de vinte anos para escrever o que acabo de dizer”, afirma Duras ao falar sobre a casa da escrita (2021 [1993], p. 27). Já *Especie de Espacios* (2001 [1974]) aponta para elementos que faziam parte de publicações anteriores de Perec, ao passo que anuncia projetos publicados posteriormente, como o romance *A vida modo de usar* (2009 [1978]).

Em suma, os Textos de Duras e Perec sobre espaço e escrita revelam suas características distintas como escritores, enquanto também convergem em reflexões sobre a importância do que os cerca no processo de criação. A escrita literária, em seu universo ficcional, assim, é atravessada pela representação de espaço de cada escritor.

O espaço é uma condição para a escrita, e a escrita é um modo de reinvenção do espaço. Por tais características, podemos pensar que *Escrever* (2021 [1993]) e *Especie de Espacios* (2001 [1974]) são Textos chave na leitura de Duras e de Perec, por apresentarem elementos que compõem a percepção do universo literário correspondente a cada um dos autores.

No presente capítulo, os Textos de referência indicados anteriormente foram mobilizados para pensarmos o espaço da escrita. No capítulo seguinte, a discussão partirá de elementos que envolvem o espaço ficcional presente nos Textos *Moderato Cantabile* (2022 [1958]), de Marguerite Duras, e em *A vida modo de usar* (2009 [1978]), de Georges Perec. Novamente, os Textos serão apresentados um de cada vez, para, em seguida, serem estabelecidas relações entre as narrativas.

3 A ESCRITA DO ESPAÇO

Figura 4 – Desenho de Saul Steinberg sem título, 1948



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)²³.

²³ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

3.1 O LUGAR TEÓRICO DO ESPAÇO FICCIONAL

Na Teoria da Literatura, o espaço é um elemento fundamental na análise de Textos literários. O espaço pode ser entendido como um componente que integra a narrativa e ajuda a construir o mundo ficcional em que a história se passa. A dimensão do espaço na narrativa pode ser lida, em um primeiro plano, como a descrição do cenário onde a história se desdobra – como uma cidade, uma casa, um quarto. Na mesma medida, diz respeito à atmosfera psicológica constituída a partir da representação dos personagens ou de um estado emocional.

Além disso, o espaço pode ser usado para transmitir significados simbólicos e culturais, abordando aspectos inerentes a determinadas sociedades e determinadas épocas. Ou seja, o espaço também pode ser entendido como uma forma de incluir na narrativa elementos relacionados a questões sociais, políticas, culturais e psicológicas.

O professor e crítico Luís Alberto Brandão (2007) salienta o caráter transdisciplinar do conceito de espaço, que integra estudos articulados, partindo de distintas áreas de conhecimento. O autor aponta o fato de que não há um significado único acerca da noção de espaço, e que tal termo assume funções diversas, a depender do contexto teórico considerado:

Tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos significados vinculados ao termo são tributárias das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações. Assim, as correntes formalistas e estruturalistas tendem a não considerar relevante a atribuição de um valor “empírico”, “mimético”, à noção de espaço como categoria literária; e a defender a existência de uma “espacialidade” da própria linguagem. Na direção oposta as correntes sociológicas ou culturalistas interessam-se justamente por adotar o espaço como categoria de representação, como conteúdo social – portanto reconhecível extratextualmente – que se projeta no texto (BRANDÃO, 2007, p. 207).

Brandão (2007) ainda destaca os principais modos, segundo os quais a categoria espaço tem sido utilizada em análises literárias. Segundo o autor, são eles: representação do espaço; espaço como estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem. Todavia, o autor reforça que esses quatro modos delineados não esgotam as possibilidades de leitura do espaço no Texto literário. Tais categorias contemplam as formas mais recorrentes, descritas por Brandão, mas que podem se desdobrar em outras vias de análise. A explicação

apresentada pelo autor será retomada, indicando brevemente características de tais categorias acerca do espaço literário.

No que diz respeito à noção de representação do espaço, Brandão aponta que essa talvez seja a categoria mais recorrente, pois o espaço é entendido como cenário. Todavia, a representação do espaço também pode ser lida no desdobramento daquilo que se entende por “espaço social”, que considera o contexto social e histórico presente no enredo da narrativa. Bem como a noção de “espaço psicológico”, que incluiria a subjetividade dos personagens, seus sentimentos e afetos. Brandão (2007), por conseguinte, indica que há também estudos que abordam a representação de “espaço urbano”, o que se aproxima dos Estudos Culturais.

No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo à descrição); o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante (BRANDÃO, 2007, p. 209).

A Literatura apresenta um saber advindo dos relatos de experiências de diferentes tempos e lugares diversos, atravessadas pelos grandes eventos históricos e pelos movimentos corriqueiros dos modos de viver cotidianos. Os elementos apresentados ao longo de uma narrativa literária também trazem resquícios de formas de habitar o mundo: as roupas, as profissões, os ritmos de vida, os meios de comunicação, as residências, a arquitetura, as configurações familiares, os meios de transporte, os objetos de decoração, a geografia das cidades, os movimentos das águas.

Na perspectiva do espaço como estruturação textual – o segundo modo de ocorrência do espaço na Literatura citado por Brandão –, há uma preocupação com os procedimentos formais do Texto. Segundo o autor, por essa linha de análise, há uma tendência de destacar os recursos que produzem o efeito de simultaneidade na narrativa, suspendendo a primazia da temporalidade. Assim, “pensa-se a literatura moderna como exercício de recusa à prevalência do fluxo temporal da linguagem verbal. Espaço é sinônimo de simultaneidade, e é por meio desta que se atinge a totalidade da obra” (BRANDÃO, 2007, p. 210).

O espaço como focalização, por sua vez, resgata a noção do “ponto de vista”, segundo o qual a narrativa se desenvolve a partir da perspectiva do narrador e fornece um tipo de visão sobre os acontecimentos apresentados no Texto. Brandão afirma que, por essa via, o narrador é entendido como um espaço, em que o ato de narrar se articula com a posição em algum lugar (BRANDÃO, 2007).

Por fim, a categoria de espaço da linguagem sugere que há uma espacialidade própria das articulações da língua, de modo que “afirma-se que a palavra é também espaço” (BRANDÃO, 2007, p. 211). Tal perspectiva se sustenta na premissa de que tudo que é da ordem das relações é também ordenado por uma lógica espacial. Brandão (2007), nesse sentido, afirma que, nessa categoria de análise, novamente está presente o contraste com a dimensão temporal, salientando que a ordem das relações define a estrutura da linguagem e corresponde a uma leitura de espaço segundo um viés sincrônico, simultâneo. O autor, por conseguinte, reforça que a própria noção de estrutura, presente nessa perspectiva de leitura, é considerada espacial.

Ainda para Brandão, “a palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (BRANDÃO, 2007, p. 212). Ou seja, o Texto literário, em sua posição no espaço, exige “uma percepção sensível no ato de sua recepção” (BRANDÃO, 2007, p. 213). Considerando os elementos apresentados pelo autor, entende-se a complexidade envolvida na análise do espaço ficcional, que é atravessada também pela perspectiva do leitor/pesquisador.

O crítico literário Blanchot, por sua vez, apresenta a ideia de espaço literário. Para o autor, essa concepção implica um espaço de abertura para a possibilidade do mundo. Em sua obra *O Espaço Literário* (BLANCHOT, 2011 [1955]), o autor defende que a Literatura cria um espaço aberto, indeterminado e plural, no qual o mundo é apresentado como uma possibilidade e não como uma realidade objetiva. Blanchot considera que a Literatura constitui um lugar em que a linguagem amplia possibilidades, criando um universo próprio e uma relação singular entre o leitor e o Texto. Ele sustenta que a Literatura não é apenas uma forma de expressão, mas uma experiência estética que amplia nossa compreensão da realidade e nos ajuda a enfrentar a contingência e a finitude da existência humana.

O escritor e crítico literário Barthes também aborda o tema do espaço na Literatura, discutindo a relação entre a linguagem, escrita e leitura. Para o autor:

Toda leitura ocorre no interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não *extravasa* da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a; mas perverte-a. a leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemento interior de perversão (BARTHES, 2012 [1984], p. 33).

Tal questão é pertinente para o presente percurso crítico, na medida em que a leitura marca as direções da pesquisa. Barthes ainda afirma que “a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola” (2012 [1984], p. 42). Logo, o sentido do Texto é construído através da leitura, envolvendo não só o autor, mas também o leitor e o contexto em que a obra é produzida e recebida. O Texto, por extensão, é diferente da obra, pois a obra é um objeto material que pode ser empregado em diferentes contextos, enquanto o Texto é um conjunto de significados que só é construído na leitura.

O crítico literário define o lugar de leitor em uma posição ativa diante do Texto. Com isso, enfatiza a importância do espaço do Texto na experiência da leitura, na qual o Texto em si é o próprio espaço. Dessa forma:

[...] uma leitura “verdadeira”, que assumisse a sua afirmação, seria uma leitura louca, não no que ela inventasse de sentidos improváveis (“contra-sensos”), não no que ela “delirasse”, mas por ela captar a multiplicidade simultânea dos sentidos, dos pontos de vista, das estruturas, como um espaço estendido fora das leis que proscurem (o “Texto” é a própria postulação desse espaço) (BARTHES, 2012 [1984], p. 41).

Além disso, o Texto é polissêmico, ou seja, pode ter múltiplos sentidos a depender do contexto em que é lido. Para Barthes, a leitura é um ato criativo que permite ao leitor produzir novos sentidos. Segundo o autor, “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido” (BARTHES, 2012 [1984], p. 63).

Retomando os apontamentos referenciados, pode-se pensar que, apesar de haver categorias de análise sobre o espaço na Literatura, como as indicadas a partir da leitura de Brandão (2007), há uma dimensão de abertura e indeterminação em relação ao espaço literário, segundo Blanchot (2011 [1955]). Ademais, Barthes (2012 [1984]) aponta a implicação da leitura diante do Texto, que se desdobra na existência de um espaço estendido e marcado por uma multiplicidade de sentidos.

Por esse ângulo, entende-se que a ficção literária permite ressignificar certos modos de entender o espaço, construindo subversões a partir da criação ficcional. E, além disso, nos provoca a pensar que o Texto literário não ocupa um espaço fixo, mas sim flexível, pela própria característica de reinvenção da linguagem. O espaço literário, portanto, coloca em jogo a relação entre o modo como é narrado, as características de estilo de escrita, e a conjuntura entre Texto e leitura.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que encontram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2012 [1984], p. 64).

Para Barthes, portanto, o espaço de escrita é a dimensão em que se dá a relação entre o Texto e o leitor. É o espaço no qual o leitor é convidado a participar do Texto, a estabelecer uma relação ativa com ele, preenchendo suas lacunas e construindo significados. É um espaço de abertura, onde se permite a entrada do leitor para significar o Texto. Nesse sentido, o espaço de escrita é uma dimensão aberta a possibilidades. Podemos pensar, assim, que o espaço que aqui nos interessa se constitui a partir da tríade escritor-Texto-leitor, não sendo apreendido em apenas um lugar, mas na multiplicidade de posições e na indeterminação de um único ponto.

Nos dias 18 e 19 de março de 1964, o filósofo e historiador Michel Foucault pronunciou uma conferência intitulada *Linguagem e Literatura* (FOUCAULT, 2005 [1964]). A seguir, tal fala é retomada, justamente por sua relevância em torno da temática do espaço na Literatura. Foucault inicia sua explanação com a interrogação acerca do estatuto da Literatura, indicando três pontos, norteadores de toda a sua conferência:

Primeiro, a linguagem. Como vocês sabem, a linguagem é o murmúrio de tudo que e pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos; em suma, a linguagem e tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua. Segundo, a obra; há essa coisa estranha, no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo

nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras. Erige-se, desse modo, o volume opaco, provavelmente enigmático, que constitui a obra. Terceiro, a literatura, que não é exatamente nem a obra, nem a linguagem. A literatura não é a forma geral nem o lugar universal onde se situa a obra de linguagem. É, de certo modo, um terceiro termo, o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra e da obra com a linguagem (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 140).

As considerações de Foucault sobre Literatura, obra e linguagem indicam um espaço para o fluxo do murmúrio. Tal palavra parece significativa, por incluir na dimensão do Texto escrito um elemento de referência sonora: o murmúrio é esse sussurro incessante. Isso nos remete à prática da escuta, tão cara ao campo teórico da Psicanálise. Blanchot, ao se referir a André Breton, comenta a frase do escritor que sugere a quem escreve “confiar no caráter inesgotável do murmúrio” (2010 [1969], p. 37). Desse modo, pode-se aproximar, em alguma medida, propriedades pertinentes ao ato da escrita, da leitura e da escuta.

Voltando às considerações propostas por Foucault em sua conferência, o filósofo discorre sobre a distância entre linguagem e Literatura. Para o autor, “a literatura seria, ao mesmo tempo, literatura, mas, também, linguagem e haveria entre a literatura e a linguagem como que uma hesitação” (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 142). O filósofo sustenta a ideia de que a obra é “a distância que há entre a linguagem e a literatura, uma espécie de espaço de desdobramento. Esse espaço especular é o que se poderia chamar de simulacro” (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 147).

Introduzimos alguns elementos expostos na fala de Foucault para chegarmos ao ponto da conferência que mais nos interessa, quando o filósofo argumenta que a linguagem é espaço. Segundo o autor:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a Linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, as exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por

uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. Durante muito tempo, praticamente até hoje, confundiram-se as funções anunciadoras e recapituladoras do signo, que são funções temporais, com o que lhe permitia ser signo. E o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 168).

Tal citação, extraída da fala de Foucault, nos remete à noção lacaniana de cadeia significante, que difere da conotação utilizada pela Linguística. Para Lacan (2014 [1966]), um significante produz significação quando articulado com outros.

Voltando novamente às observações feitas por Foucault, o autor indica uma espacialidade presente na Literatura, instigando movimentos de análise das formas de espacialização. Assim, ele aponta para uma possibilidade de análise, estudando “a espacialidade da própria linguagem na obra” (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 171). Foucault encerra a conferência indicando que:

Talvez a literatura seja fundamentalmente a relação que está se constituindo, que está se tomando obscuramente visível, mas ainda não pensável, entre a linguagem e o espaço. No momento em que a linguagem renuncia a sua tarefa milenar — a de recolher o que não se deve esquecer —, no momento em que a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço tão fácil de manipular, mas tão árduo de pensar, que é o livro, algo como a literatura está nascendo (FOUCAULT, 2005 [1964], p. 173).

Na medida em que tais proposições sobre linguagem, Literatura e espaço são retomadas, explicita-se a relevância, e o desafio, do estudo que envolve as formas de espacialização presentes no Texto. Retomando os elementos indicados ao longo desse subcapítulo, percebe-se, outrossim, que Brandão (2007) oferece algumas possíveis categorias de análise, elencando chaves de leitura. Todavia, autores como Barthes (2012 [1984]), Blanchot (2010 [1969]) e Foucault (2005 [1964]) apontam para aspectos que escapam à possibilidade de um contorno rígido de análise do espaço, na medida em que mencionam o caráter polissêmico do Texto, o lugar do leitor, a dimensão de espaço aberto e da espacialidade da própria linguagem.

Por essa via, podemos assumir que a análise dos Textos proposta nos subcapítulos seguintes está marcada inerentemente por um caráter fragmentário e incompleto. Ou seja, a leitura proposta é um recorte dentro das possibilidades desse espaço aberto que constitui a Literatura, o que não impede o percurso de caminhos que sejam eficazes para as relações entre Psicanálise e Literatura, expressas pela mediação dos dois autores. Salienta-se, ademais,

que o que configura preponderantemente uma tese é justamente o recorte. A partir de tais considerações, será feita uma discussão em torno das questões inerentes à escrita do espaço ficcional presentes em *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras (2022 [1958]); e *A vida modo de usar*, de Georges Perec (2009 [1978]). Após a apresentação dos elementos de cada Texto, será proposta uma análise contrastiva das estruturas textuais, entrecruzando os aspectos elencados a partir da leitura e indicando aproximações e distanciamentos entre os Textos.

3.2 MARGUERITE DURAS: *MODERATO CANTABILE*

Figura 5 – Partitura da composição de Diabelli²⁴

Diabelli
Sonatina in F Major
Op. 168, No. 1

Moderato cantabile

The musical score is presented in six systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one flat (F major). The tempo and mood are indicated as 'Moderato cantabile'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff, cresc., decresc.), articulation (legato), and phrasing. The piece concludes with a 'ritardando' and 'dolce' marking.

Fonte: IMSLP (20??)²⁵.

²⁴ Sonatina composta por Diabelli, que apresenta um ritmo moderado e cantado, inspira o título do romance de Marguerite Duras.

²⁵ Disponível em: [https://imslp.org/wiki/File:Diabelli, Anton - Sonatinas \(7\), Op.168 \(pf\).pdf](https://imslp.org/wiki/File:Diabelli,_Anton_-_Sonatinas_(7),_Op.168_(pf).pdf). Acesso em: 02 abr. 2023. A sonatina pode ser escutada pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=wM7aUNX3pU&t=25s>

A temática do espaço é explorada por Marguerite Duras de maneira profunda e complexa em muitos de seus romances, peças de teatro e roteiros de cinema. Duras tem habilidade de evocar paisagens e ambientes com uma linguagem precisa e detalhada. Ao descrever os espaços físicos de suas histórias, a escritora cria um cenário vívido para suas narrativas. É como se a autora nos convidasse, então, a um passeio pelos locais onde as narrativas se desenrolam.

Os elementos espaciais aproximam as descrições do cenário aos sentimentos dos personagens retratados. Segundo Kuntz, na obra de Duras “os espaços possuem um valor simbólico na medida em que refletem quase sempre o universo dos personagens” (2014, p. 24). Além de descrever os espaços físicos de suas histórias, Duras também usa o espaço para explorar elementos subjetivos do mundo interior de seus personagens. As paisagens externas são usadas como um espelho para as questões emocionais dos personagens. A autora ainda explora questões sociais e políticas em seus escritos.

3.2.1 O enredo

Moderato cantabile é o nome da sonatina de Diabelli, que intitula o romance de Duras, originalmente lançado em 1958. A música é referenciada nas primeiras páginas, executada por uma criança na aula de piano. O livro se inicia, portanto, apontando para o ritmo “moderado e cantante” da partitura e da vida dessas personagens. A montagem do livro está organizada em oito capítulos, ao longo dos quais a narrativa se desdobra.

Anne Desbaresdes, uma das personagens centrais, acompanha o filho na aula de piano. O menino, personagem que aparece não nomeado ao longo da narrativa, expressa uma recusa, ao ser interrogado pela professora do instrumento: “- E o que isso quer dizer, Moderato Cantabile’/ ‘- Não sei.’/ [...] / ‘- O que acontece – continuou a senhora – o que acontece é que você não quer dizer’” (DURAS, 2022 [1958], p. 20).

Aos poucos, percebemos que uma série de perguntas permanecem sem respostas ao longo do enredo. Duras utiliza uma linguagem minimalista e concisa, com diálogos curtos e frases simples, mas carregadas de significado. Essa economia de palavras e o uso de silêncio sugerem muito mais do que é dito explicitamente, criando um jogo nas entrelinhas, a partir daquilo que se mantém como enigma. Um grito interrompe a cena da aula de piano: uma mulher é assassinada no café próximo ao local onde os personagens se encontram. O crime marca a dimensão de enigma, do sem sentido, e do inexplicável. A ausência de respostas, que

permitiriam atribuir significados ao ato violento, perturba os personagens ao longo de toda a narrativa, como se vê em: “- Por quê? – perguntou Anne Desbaresdes’./ ‘- Não sabemos.’ (DURAS, 2022 [1958], p. 29).

A partir desse evento, Anne demonstra estar atraída pela história do assassinato e começa a frequentar o Café onde ocorreu o crime, em busca de palavras que a ajudem a elaborar o acontecimento. Encontra na figura de um homem enigmático, Chauvin, um eco para as suas interrogações. O homem havia trabalhado, coincidentemente, nas fundições pertencentes ao marido de Anne. Assim, o crime cria um contraponto ao que estava contido na banalidade do cotidiano, tendo um efeito de descontinuidade. Segundo Lacan (2008b [1964]), a descontinuidade é a forma essencial pela qual o inconsciente aparece como fenômeno. É essa ruptura que faz surgir a ausência, assim como “o grito não se perfila sobre fundo de silêncio, mas, ao contrário, o faz surgir como silêncio” (2008b [1964], p. 33). Diante da descontinuidade, o sujeito vacila.

Os acontecimentos descritos ao longo do enredo seguem uma sequência temporal, que se inicia no dia do assassinato da mulher no Café. A linha de tempo é contínua na narrativa, que se desenvolve principalmente a partir dos diálogos entre os personagens Anne e Chauvin. Como aponta Kuntz, “o Café é o local central desse romance. Sete das oito cenas aí se passam. É o local do crime, da transgressão, do encontro. Por excelência, será o espaço da ficção. O grito lancinante advirá desse lugar” (2014, p. 116). A casa de Anne, por sua vez, é um lugar incômodo. Kuntz aponta esse espaço como um lugar com “característica fúnebre, assombrada, sinistra: não é pois um lar, um abrigo, mas um local ameaçador” (2014, p. 118).

Anne percorre, com seu filho, o caminho de sua casa até o Café. O trajeto, feito repetidas vezes, se assemelha ao movimento oscilatório de um pêndulo ou de um balanço, que desloca a narrativa de um ponto a outro das extremidades que a compõem: a casa e o Café. Anne e Chauvin também parecem estar em pontos opostos da configuração social retratada: ela, a esposa do dono da fábrica; ele, um operário.

3.2.2 Som e silêncio

A música das palavras apresenta um ritmo musical, como o da sonatina de Diabelli. A pesquisadora Mello (2014) afirma que “A escrita das partituras representará, então, o impenetrável mundo da música, mais próxima da escuridão da noite do que da página em

branco que constitui o desafio para toda escritura” (2014, p. 64). Para Mello, então, a música modula a impossibilidade do dizer com as palavras.

Duras (2022 [1958]) joga com a repetição ao longo da narrativa, mantendo elementos que retornam de forma semelhante, porém com algumas diferenças: o cenário dos diálogos é sempre no Café; o horário dos encontros é sempre ao final da tarde; o assunto do assassinato retorna. O envolvimento dos personagens se delineia, portanto, em torno do tema da morte da mulher. Podemos retomar a referência musical que nomeia o romance, relacionando a escrita de Duras com a composição da sonatina, na qual se mantém o tema com algumas variações, mantendo um certo ritmo entre som e silêncio. Mello, acerca da questão, aponta que

as pausas e as reticências que se repetem, insistentemente, na obra da autora, entretanto, não somente configuram uma recusa da sintaxe (metonímia do simbólico), da língua enquanto corpo de leis, mas permitem uma construção melódica, uma quase melopeia, fortemente ritmada (1989, p. 153).

Duras privilegia o espaço do diálogo e do não-saber. Sylvie Loignon (2022), no prefácio da edição do livro lançada pela editora Relicário, afirma que: “Se a autora gosta de escrever uma história pautada em ausência, *Moderato Cantabile* inscreve a ficção em lacunas, nos interstícios dos diálogos trocados por Anne Desbaresdes e Chauvin” (2022, p. 10). Logo, Duras utiliza espaçamentos e vazios em sua obra, na própria estrutura do Texto. Esses espaços, que parecem longas pausas, criam uma certa atmosfera de tensão na narrativa. É como se Duras registrasse algo do silêncio, ou do não dito, presente na história, por meio desses espaçamentos e das perguntas que ficam sem respostas.

Como também afirma Loignon, “*Moderato Cantabile* é, apesar de sua dimensão simbólica óbvia, feito nos vãos das palavras, bem como das imagens. Ele fez da arte do implícito e do silêncio a sua verdadeira partitura” (2022, p. 17). Considerando essa perspectiva, pode-se pensar sobre a dualidade entre som e silêncio presente na composição da narrativa da autora. Ainda nesse sentido, Mello aponta:

Aproximamos os textos de M. D., não somente da poesia, mas de uma partitura musical, pela possibilidade que estes nos facultam, de uma leitura paradigmática, paralelamente à evidente leitura sintagmática: a repetição quase que obsessiva de certos temas, de certas situações, de certas frases. Mas também pela presença primordial do silêncio, o qual pontua os seus textos tão expressivamente quanto a palavra. A produção de textos reveste, muitas vezes, o caráter de um corpo-a-corpo com a língua, para dela extrair o que furta, o que, não podendo ser dito, permanece interdito (1989, p. 153).

A escrita de Duras aponta para um vazio na linguagem, indicando as limitações daquilo que é possível escrever. Há o registro fundamental de uma incompletude. As frases pronunciadas pelos personagens reforçam um não-saber e um clamor por respostas, que já não se referem apenas à morte da mulher, mas sim a eles mesmos. Podemos observar essa característica em diversas passagens ao longo do romance, nas quais há uma ausência de sentido e um pedido de desenlace, algo que permita decifrar o enigma da morte e do amor. Como exemplos, seguem algumas frases ditas pelos personagens que expressam essa dimensão do não saber:

Anne: – E evidentemente não se pode saber por quê? (DURAS, 2022[1958], p. 37).

Chauvin: – Eu não disse nada (DURAS, 2022[1958], p. 43).

Chauvin: – Não sei de nada (DURAS, 2022[1958], p. 51).

Chauvin – Fale comigo (DURAS, 2022[1958], p. 52).

Anne: – Fale comigo (DURAS, 2022[1958], p. 56).

Chauvin: – Eu sei tanto quanto a senhora. Diga-me (DURAS, 2022[1958], p. 66).

Chauvin: – Fale um pouco mais comigo. Em breve já não vou lhe perguntar mais nada (DURAS, 2022[1958], p. 67).

Chauvin: – Diga alguma coisa logo. Invente (DURAS, 2022[1958], p. 69).

Chauvin: – Fale comigo (DURAS, 2022[1958], p. 69).

Chauvin: – Continue falando – disse Chauvin – Pode me dizer qualquer coisa (DURAS, 2022[1958], p. 71).

Chauvin: – Agora, fale comigo (DURAS, 2022[1958], p. 90).

Chauvin: – Uma última vez – suplicou ela – diga-me (DURAS, 2022[1958], p. 120).

Chauvin: – Ela nunca mais vai voltar a falar (DURAS, 2022[1958], p. 121).

O Texto, portanto, instiga perguntas, ao invés de fornecer respostas, inscrevendo lacunas ao longo dos diálogos, nos quais personagens principais buscam elementos para narrar uma história que os escapa. A narrativa se dá por repetições de certas frases e palavras, como um jogo de variações rítmicas. Duras, assim, repete obsessivamente algumas cenas e diálogos, alterando detalhes a cada repetição e criando uma sensação de estranheza. Como nos lembra Lacan, “A repetição demanda o novo” (2008b [1964], p. 65).

No romance, ademais, os diálogos entre Anne e Chauvin são acompanhados por inúmeras taças de vinho, até que as mãos deles se toquem furtivamente. As falas, marcadas por ambiguidades e tensões não ditas, criam, logo, um jogo de sedução entre os personagens.

Barthes afirma que “é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica, [...] é essa encenação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (2015 [1973], p. 16). Talvez também seja justamente a intermitência da narrativa de Duras que a torne sedutora ao leitor, na medida em que algo se mostra, mas nem tudo se revela.

3.2.3 Jogo de espelhos

Em *Moderato Cantabile*, Marguerite Duras (2022 [1958]) utiliza o jogo especular como um elemento central da narrativa, criando um espelhamento ou duplicação de situações e personagens. Dessa forma, a escritora cria uma atmosfera de estranheza e ambiguidade. Segundo a psicanalista Julia Kristeva:

A reduplicação é uma repetição bloqueada. Enquanto o repetido se dispersa no tempo, a reduplicação está fora do tempo. É uma reverberação. No espaço, um jogo de espelhos sem perspectiva, sem duração. Um duplo pode fixar por um tempo a instabilidade do mesmo, dar-lhe uma identidade provisória, mas sobretudo ele cava o mesmo em abismo, abre nele um fundo insuspeito e insondável. O duplo é o fundo inconsciente do mesmo, o que o ameaça e pode engoli-lo. Fabricada pelo espelho, a reduplicação precede a identificação especular própria à "fase do espelho": ela remete aos postos avançados de nossas identidades instáveis, confundidas por uma pulsão que nada soube diferenciar, negar, significar (1989 [1987], p. 221).

Tal lógica, referente à relação especular, é importante para entender a análise feita pela pesquisadora Kuntz, que aponta para uma relação especular entre os protagonistas da narrativa principal - que inventam, por sua vez, “uma história sobre a mulher assassinada e seu assassino” (2014, p. 24). Dentro do universo ficcional de Duras, seus personagens buscam construir uma outra ficção. Nesse sentido, para Lacan, “o fictício, efetivamente, não é, por essência, o que é enganador, mas, propriamente falando, o que chamamos de simbólico” (2008a [1959-1960], p. 24). A tentativa dos personagens de simbolizar o fato ocorrido, por conseguinte, resulta em um movimento especular entre o casal de protagonistas e o casal envolvido no assassinato.

O jogo de espelhos se apresenta desde a repetição de cenas até a duplicação de emoções e desejos. Segundo Kuntz (2014, p. 25), “a narração especular estabelece-se por analogia que residirá principalmente no tema: o encontro dos dois amantes, a origem e a impossibilidade do relacionamento”. Kuntz (2014) aponta, então, como a narrativa especular

se acha difundida ao longo de todo o romance em *Moderato Cantabile*, espelhando a intriga principal no crime que dá início à história. Na análise desse jogo de espelhos, Kuntz também coloca em relação as figuras da mulher e da amante assassinada, da mãe e da professora de piano.

Em Lacan, a noção de jogo aparece por meio da ideia de que a relação entre o sujeito e o Outro (ou seja, a cultura, a linguagem e a sociedade) é sempre mediada por um "jogo de espelhos", em que o sujeito se vê refletido no outro e vice-versa. Essa relação especular é vista como uma forma de jogo, no qual o sujeito busca se identificar com uma imagem idealizada de si mesmo, o que também pode levar a conflitos e desencontros.

Duras (2022 [1958]) escreve sobre a natureza transitória do amor e das relações humanas. Em seus escritos, ela aborda a dor e a tristeza que acompanham as perdas que fazem parte da vida. As flores são figuras recorrentes na obra de Marguerite Duras, muitas vezes associadas, aparentemente, à beleza passageira. Podemos pensar na relação entre as flores e a personagem, em um novo jogo de espelhos. Em Duras, as flores são figuras do espaço que apontam para a noção de transitoriedade e impermanência: “O florescer das magnólias será completo esta noite” (DURAS, 2022 [1958], p. 103).

Em *Moderato Cantabile* (DURAS, 2022 [1958]) as magnólias são vistas em seus diferentes tempos, florescendo e murchando. Em alguma medida, o movimento observado nas flores parece semelhante ao da personagem, Anne. Percebe-se, por exemplo, tal relação no Capítulo VII, na descrição do jantar, em que a magnólia que adorna o vestido de Anne vai murchando progressivamente, parecendo acompanhar o estado de ânimo do personagem. Exemplos como este se expressam ao longo da narrativa, como quando Anne se deita no chão do quarto do filho “sem consideração por aquela magnólia, que vai esmagar entre os seios e da qual não restará nada” (DURAS, 2022 [1958], p. 112). Pode-se relacionar, por conseguinte, tal questão com a beleza efêmera, com as mudanças que ocorrem no espaço, com a passagem do tempo. Dentre os elementos presentes no espaço da casa habitada, Anne recolhe para si a delicadeza das magnólias, o que nos permite pensar sobre a escolha do objeto feita pelo sujeito personagem em cena.

3.3 GEORGES PEREC: A VIDA MODO DE USAR

O desafio de habitar e compartilhar o mundo implica uma espécie de *arte* de viver, de conviver, de viver *com*. Talvez os contornos que construímos no espaço se sustentem a partir

dessas margens de criação e invenção. A escrita, em certa medida, reinventa essa dimensão do espaço compartilhado, na medida em que é endereçada ao comum do laço social. No que compete ao espaço comum, pode-se pensar na criação de laços entre o sujeito e o mundo. Nesse sentido, entende-se que há uma potência poética presente no intervalo *entre* o eu e o outro, implicando uma dimensão de partilha e de troca.

No seminário intitulado *Como viver junto*, Barthes (2003 [1976-1977]) trabalha a partir da palavra "idiorritmia", buscando nomear as tentativas de conciliação entre a vida individual e a vida coletiva, entre a solidão e a sociabilidade. Denomina, assim, as formas do viver-junto que ultrapassam a fronteira da individualidade. Barthes procurou investigar cenários específicos, como os mosteiros orientais, mas também mirou os espaços cotidianos, como o quarto, a casa, os apartamentos. Tais espaços permitem um roteiro da fantasia, se colocando em cena o desejo. O espaço se transforma em cena quando o sujeito faz sua entrada. A partir da presença do sujeito, dá-se início à travessia sempre singular no enredo encenado. Para Barthes (2003 [1976-1977]), a cena, portanto, é a própria linguagem.

No limiar entre o viver junto e a experiência da solidão, o significante idiorritmia marca um lugar da imprevisibilidade. Para Barthes (2003 [1976-1977]), a Literatura é o campo fantasmático no qual seria possível a idiorritmia, de modo que o autor discute a ideia tendo como ponto de partida alguns romances, e entendendo os Textos literários enquanto experimentações fictícias. A Literatura, por extensão, é percebida como único espaço idiorritmico bem-sucedido, não só pela apresentação de personagens fictícios, mas também pela relação entre escritor e leitores. Barthes (2003 [1976-1977]), ao falar sobre a idiorritmia, propõe uma reflexão sobre o espaço. A Literatura, dessa forma, também é entendida como um lugar para existir. "Viver junto" implica pensar sobre modos, hábitos e temporalidades. Para pensar a respeito do espaço comum, logo, é necessário observar os elementos do cotidiano.

Perec escreve a partir do contexto que retrata algo do cenário ordinário, da cena banal do dia a dia, esse movimento silencioso do que comumente acontece e, por vezes, passa despercebido: o viver junto e os modos como a relação com o outro implica em operações sobre o espaço. A escrita de Perec é marcada pelos espaçamentos em estilos singulares. Segundo Pino, na obra do autor "as listas estimulariam o funcionamento da máquina de contar histórias e ganhariam vida nos pequenos esboços" (2004, p. 112).

Perec, ao narrar uma história, constrói romances que também trabalham com memórias e com a dimensão da falta. As histórias são estilhaçadas, fragmentadas. Elas trazem

a dimensão do espaço, seja pela descrição de uma rua, de uma praça, de um edifício ou de um quebra-cabeças incompleto.

No livro *A ficção da escrita*, Pino apresenta um certo percurso da escrita de Perec, apontando para os elementos que aparecem nos textos do autor, mesmo que obviamente existam variações de uma obra para a outra. Segundo a pesquisadora, na escrita de Perec

em primeiro lugar, ele determina uma maneira de criar fragmentos no texto. [...] Em um segundo momento, o scriptor leria e releria esses pedaços de textos, esperando alguma ressonância, alguma nova relação. Desse processo de releitura, que seria o centro da criação, surgiriam dois trabalhos paralelos e aparentemente contraditórios: a necessidade de união dos fragmentos em um todo coerente e a elaboração de uma narrativa fragmentada, que mostraria exatamente a impossibilidade de reunião em um todo coerente; por isso as narrativas perequianas temesse caráter não-resolvido, incompleto e perturbador. (2004, p.117)

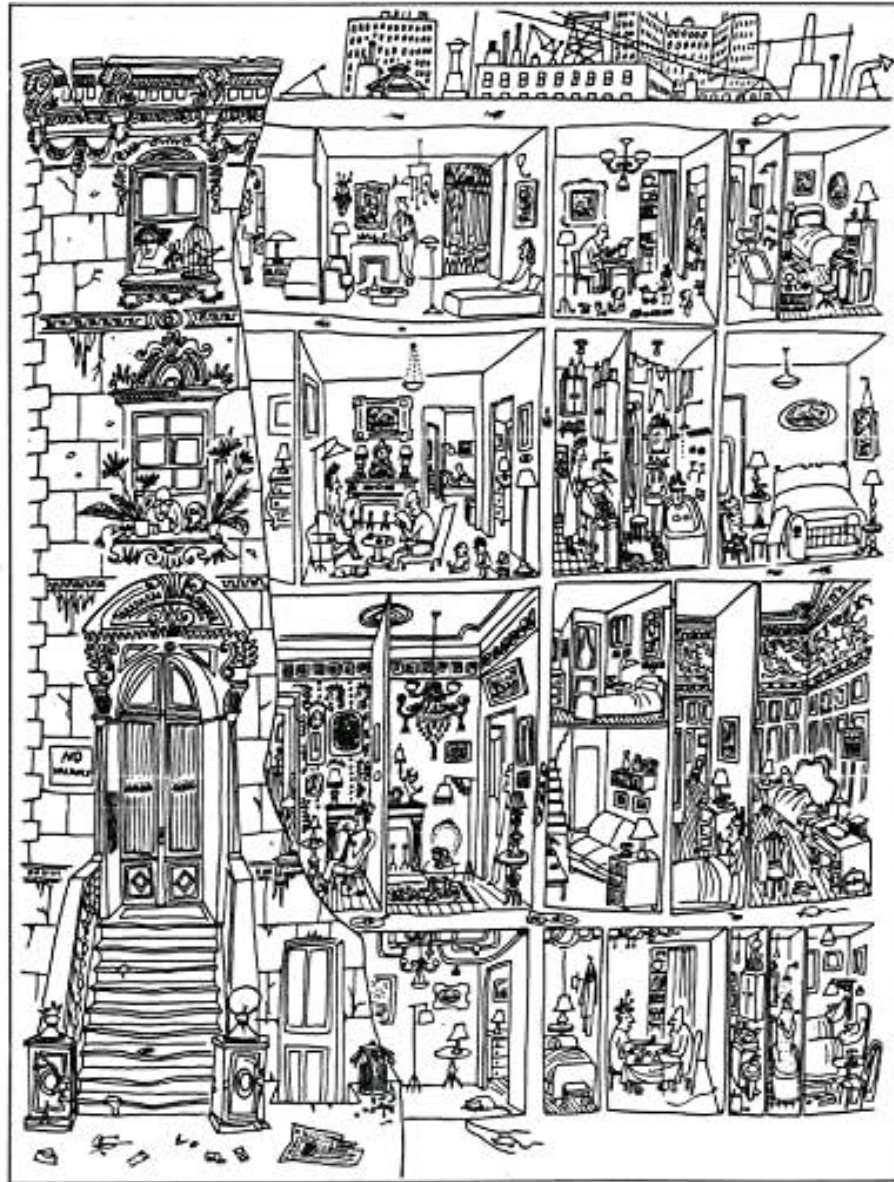
O fragmento das histórias e a tentativa de descrição dos cenários, presentes na Literatura de Perec, refletem a própria condição do sujeito no mundo – marcado por presenças e ausências. Perec produziu uma vasta obra literária, mas talvez a que mais condense os elementos que interrogaram o escritor seja o romance *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]).

3.3.1 O enredo

O romance *A vida modo de usar* (2009 [1978]) escrito por Perec apresenta um espaço por onde circulam diversos fragmentos de histórias. As peças desse quebra-cabeças são as questões sobre o cotidiano, sobre os modos de viver, relações interpessoais, presença e ausência. Considerando a imagem do prédio, podemos pensar que esta tese também se alicerça em determinada estrutura que sustenta a escrita.

O Texto literário, em seu formato de *puzzle*, nos lança diversos enigmas. Cabe salientar que a pesquisa não se propõe propriamente a descobrir as respostas dos enigmas lançados por Perec, mas sim a sustentar as perguntas e produzir movimentos delas desdobrados. Para tanto, conduzimos uma análise crítica dos elementos presentes no Texto, referentes à questão do espaço.

Figura 6 – Desenho de Saul Steinberg em *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952)



Fonte: Saul Steinberg Foundation (2023?)²⁶.

Em *Especies de Espacios*, Perec (2001 [1974]) apresenta o que ainda era o projeto de romance de *A vida modo de usar* (2009 [1978]). Na introdução da ideia que, naquele momento, ainda estava sendo desenvolvida, o escritor menciona o desenho do cartunista Saul Steinberg como uma referência para o seu projeto de romance:

²⁶ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

Los orígenes de este proyecto son muchos. Uno de ellos es um dibujo de Saul Steinberg, aparecido en *The Art of Living* (Londres, Hamish Hamilton, 1952) que representa un edificio (sabemos que es un edificio porque junto a la puerta de entrada hay un cartel con la inscripción No Vacancy) del que una parte de la fachada ha sido eliminada, dejando ver el interior de unas veintitrés habitaciones (digo unas, porque hay otras que están por detrás y no se ven): es solo inventario – y no sería ni siquiera exhaustivo – de los elementos del mobiliário y de las acciones representadas tiene algo de autenticamente vertiginoso²⁷ (PEREC, 2001 [1974], p. 72).

O livro *A vida modo de usar*, publicado em Paris em 1978, possui semelhanças com um jogo, tomando como representativo o movimento de elaboração e de montagem de quebra-cabeças. Segundo Calvino (1990 [1988]), o livro de Perec é um exemplo de “hiperromance”, em que muitas histórias se cruzam, constituindo uma enciclopédia de saberes que formam uma imagem do mundo. Assim, as narrativas se cruzam, permitindo uma proliferação de histórias no livro, a partir de montagens elaboradas pelo escritor. Além disso, Calvino sublinha a novidade do estilo literário de Perec, utilizando simultaneamente a ironia e a angústia.

O jogo narrativo também se manifesta nas referências intertextuais e nos jogos de linguagem presentes na obra. Perec incorpora elementos da Literatura, da arte e da cultura em geral em seu Texto, explorando as possibilidades da linguagem. No pós-escrito, o autor afirma que seu livro contém citações “às vezes ligeiramente modificadas” de diversos pensadores (PEREC, 2009 [1978], p. 671).

Uma das características presentes na escrita de Perec, portanto, é a relação intertextual identificada ao longo do Texto. São vários os nomes indicados pelo autor, dentre eles: Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Sigmund Freud, James Joyce e Marcel Proust. Não iremos nos deter nessas referências, mas cabe citá-las para vislumbrarmos quais os autores Perec menciona diretamente em sua escrita. De acordo com Barthes (2012 [1984], p. 62), “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” De certa forma, Perec nos mostra que seu romance também é um tecido de citações. Já segundo Calvino (1999 [1979], p. 266), “todo livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros”.

²⁷ “As origens deste projeto são diversas. Uma delas é um desenho de Saul Steinberg, que apareceu em “*The Art of Living*” (Londres, Hamish Hamilton, 1952), que representa um prédio (sabemos que é um prédio porque ao lado da porta de entrada há um letreiro com a inscrição “Não Há Vagas”), do qual uma parte da fachada foi removida, revelando o interior de cerca de vinte e três quartos (digo cerca de, porque há outros que estão atrás e não são visíveis): é apenas um inventário – e não seria nem mesmo exhaustivo – dos elementos do mobiliário e das ações representadas, o que tem algo de autenticamente vertiginoso” (Tradução nossa).

Os personagens de Perec, ademais, não são heróis, são homens e mulheres ordinários, imbuídos em uma lógica do cotidiano, sob uma ótica do comum e do inusitado. Apesar disso, são personagens que não se perdem na multidão dos sem nome e sem rostos, sendo referenciados pelo nome próprio e através do endereço – que também funciona como ponto de identificação, trazendo consigo uma economia do lugar próprio, que envolve o corpo e a casa.

Barthes (1981 [1977]), em *Fragmento de um discurso amoroso*, inicia suas ideias com algumas considerações, em um trecho intitulado “Como é feito esse livro”. De modo semelhante, Perec, no preâmbulo de *A vida modo de usar* (2009 [1978]), apresenta a arte do puzzle, introduzindo o quebra-cabeças que é o próprio livro, expondo o método de criação do Texto. O cuidado com a forma e a construção do Texto pensada no espaço da página é, como se vê, uma preocupação presente em suas obras, indicando uma forma de escrita e de exposição do pensamento.

Perec, como dito, escreve um romance em forma de *puzzle*, marcado por enigmas. Talvez o primeiro enigma seja o próprio título, que brinca com a ideia de um manual de instruções. Os modos de viver, entretanto, não podem ser limitados por um conjunto de instruções e utilizações, de forma que cada personagem cria o possível a partir de sua singularidade. Perec (2009 [1978]), dessa maneira, joga com o que não sabemos, com as incertezas, com o que escapa às rígidas definições. O que o Texto deixa claro, pelas distintas histórias, é que não há um modo de uso da vida, há múltiplas possibilidades de existência.

O autor brinca com a estrutura do Texto, narrando a história dos personagens a partir da planta do prédio onde residem ou residiam. A trama envolve os moradores do prédio localizado em uma rua fictícia de Paris, a Rue Simon-Crubellier. Os significantes espaço, casa, presença e ausência, por sua vez, constituem elementos desse quebra-cabeça que aos poucos vai se constituindo.

3.3.2 Quebra-cabeças

O modelo formal do *puzzle* e o modelo espacial do prédio parisiense possibilitam que a própria narrativa assuma o formato de um jogo. Assim, o autor passa de uma casa a outra descrevendo móveis e objetos, contando a história dos moradores, como se fosse o movimento de um tabuleiro. Perec escreve 99 capítulos, deixando “intencionalmente uma pequena saída para o inacabado” (CALVINO, 1990 [1988], p. 136). De acordo com a pesquisadora Pino:

O livro foi escrito a partir de um problema do xadrez: que trajetória a peça “o cavalo” deve seguir para percorrer todas as casas do tabuleiro sem repetir nenhuma. Perec sobrepôs um tabuleiro de xadrez à planta do edifício-protagonista e fez com que a ordem dos cômodos descritos seguisse essa mesma trajetória do cavalo pelas casas do tabuleiro. Porém, o jogo não se limitava à ordem da narrativa: nos seus cadernos, o escritor reproduziu vinte e uma vezes o tabuleiro-edifício e, em cada um dos eixos, ele dispôs uma categoria narrativa (personagens, posição, espaço, citações, móveis, estilo, número de páginas, etc.), com dez elementos cada uma (por exemplo, posição: subindo, descendo, sentado, de joelhos, etc.). Assim para cada casa-cômodo, o escritor obtinha dois elementos narrativos por tabuleiro. Dessa forma, Perec conseguia chegar a listas de 42 elementos que ele devia incluir em cada capítulo, ou seja, em cada cômodo ou em cada romance do livro (2009, p. 129).

Variando os conteúdos conforme combinações matemáticas, Perec (2009 [1978]) vai, então, delineando categorias temáticas. De modo semelhante ao protagonista do livro, o personagem nomeado como Bartlebooth, o autor também cria regras arbitrárias para a escrita. O resultado é uma riqueza inventiva surpreendente e que desafia os leitores a participar desse jogo. Adair de Aguiar Neitzel (2002, p. 37) aponta que o romance pode ser entendido enquanto uma grande rede, na qual “o escritor arma oportunidades, deixa tarefas ao leitor, sustentando a ideia do texto como produtividade e do leitor como produtor de significações”.

O jogo narrativo, por extensão, se manifesta na forma como os personagens são apresentados e acompanhados ao longo da obra. Cada capítulo é dedicado a um apartamento específico do prédio parisiense, e cada apartamento é habitado por diferentes personagens. Perec (2009 [1978]) descreve suas vidas, rotinas, histórias e lembranças, mas também deixa lacunas e sugestões para o leitor preencher. O leitor é desafiado a montar o quebra-cabeça das histórias e a encontrar conexões entre os personagens e os acontecimentos.

Segundo Pino (2009, p. 124), Perec cria o que pode ser nomeado com um romance espacial, onde “não se trata mais de uma personagem que passa pelo espaço, mas um espaço que se torna personagem (nas quais as personagens somente passam)”. O prédio representa um espaço que é como um universo, contendo histórias dentro de histórias, de tal modo que o romance é permeado por diversos fragmentos. De certa forma, o próprio espaço do prédio se torna um personagem, transpassado pelas histórias que por ele circulam. Assim, é como se cada capítulo do livro, ou cada cômodo do prédio, pudesse ser entendido enquanto um romance potencial. Pino (2009, p. 126) ainda afirma que, “se cada capítulo de 3, 4 páginas é um romance, então a maior parte do romance não está lá, nas páginas do livro, mas nas

margens do leitor”. Ou seja, Perec (2009 [1978]) nos interroga sobre a própria posição de leitores.

O livro, ademais, nos provoca a pensar sobre o espaço compartilhado na dimensão da página (pelo caráter inventivo da escrita de Perec), do habitar um lugar comum (prédio), a dimensão dos fragmentos (quebra-cabeças), os espaços vazios e as relações entre os moradores. A escrita de Perec (2009 [1978]), reforça-se com isso, é marcada pela dimensão do cotidiano, se dissolvendo nas experiências corriqueiras do dia a dia.

Perec (2009 [1978]) cria um romance inspirado no jogo do *puzzle*, apresentando personagens que parecem inventar jogos singulares para lidar com os desafios da vida. Esses pequenos rituais cotidianos, as rotinas construídas em torno de cada personagem específico, os modos de viver que constituem partidas de um jogo particular. O cotidiano é retratado dentro desse universo do extraordinário, no qual as viagens, os trabalhos, as relações se configuram por meio de certos ritos, de certos modos de ficcionalizar o viver.

Os personagens, na narrativa, se organizam a partir de um certo relato de espaço. Por onde circulam, por onde vivem, como habitam um determinado lugar. Um espaço evidentemente atravessado pelo campo social, histórico e cultural.

Uma antessala no apartamento de Bartlebooth.

Uma peça quase nua, mobiliada apenas com algumas cadeiras de palhinha, dois tamboretos de três pés cobertos por finas almofadas redondas vermelhas com franjinhas e um comprido banco de encosto reto, forrado de couro plástico esverdeado, tal como havia outrora nas salas de espera das estações ferroviárias (PEREC, 2009 [1978], p. 145).

O fantástico cotidiano dos personagens de Perec (2009 [1978]) carrega consigo uma perspectiva instigante, que gera identificação e estranhamento. O que se mostra nos espaços públicos, o que se esconde nos espaços privados, o que talvez configure um certo limiar entre o público e o privado. Além da descrição de objetos presentes em cada cenário, Perec (2009 [1978]) é minucioso na apresentação dos personagens que habitam o prédio. Como exemplo, o início do capítulo 31:

A senhora Beaumont está em seu quarto de dormir, sentada junto à cabeceira de sua cama estilo Luís XV, escorada por quatro travesseiros finamente bordados. Idosa, com setenta e cinco anos, o rosto sulcado de rugas, cabelos de um branco nevoso, olhos acinzentados, está vestida com uma *liseuse* de seda branca e tem no dedo anular esquerdo um anel cujo engaste de topázio foi lapidado em losango (PEREC, 2009 [1978], p. 173).

Segundo o escritor Umberto Eco (1994), a escrita que apresenta muitos detalhes pode modular algo em torno da velocidade da leitura. Para ele, “não há dúvida de que às vezes uma grande quantidade de descrição, uma abundância de detalhes mínimos podem ser não tanto artifício de representação quanto uma estratégia para diminuir a velocidade do tempo de leitura até o leitor entrar no ritmo que o autor julga necessário para a fruição do texto” (ECO, 1994, p. 65). Podemos pensar acerca dessa afirmação, no sentido de que o modo como Pécerc escreve pode provocar outros ritmos de leitura.

Pino ressalta algo importante em relação aos personagens que aparecem no livro, fazendo uma alusão ao lugar de leitor e de escritor:

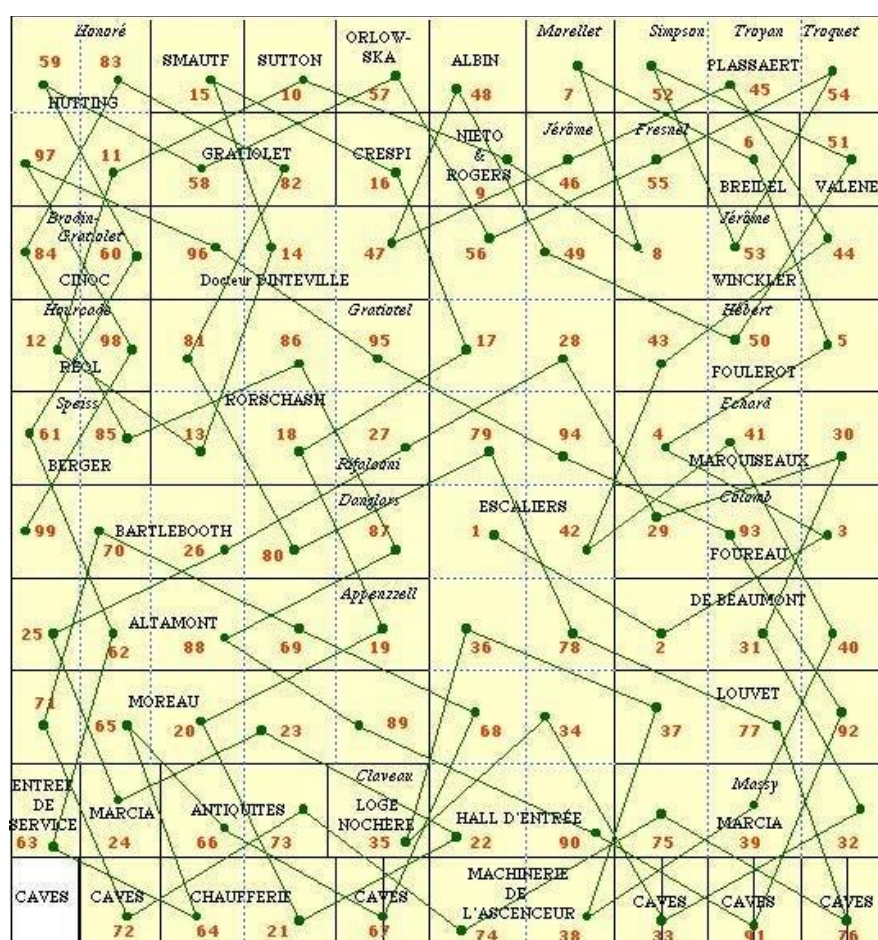
Uma das histórias mais importantes do livro refere-se a Bartlebooth um americano milionário que se dedicava a armar quebra-cabeças. E a lógica do sistema de criação também se assemelha à lógica dos quebra cabeças: podemos pensar que os elementos listados na página são peças de um jogo, que basta ser montado para termos uma narrativa. Mesmo se, como veremos, a criação toma um caminho diferente, o próprio autor tem a impressão de ter ali um *ready-made*, um “romance” já pronto. Vocês devem pensar que de qualquer forma ele deve inventar uma história que enlace esses elementos, porém o quesito “citações” permite (ou obriga a) incorporar uma série de histórias alheias. Ali está o texto, o autor só tem o papel de armá-lo. De certa forma, a ideia de que alguém arma um texto a partir de algumas peças já prontas existe, mas não é exatamente o autor, é o leitor. O leitor novamente toma o lugar do criador. É interessante lembrar que, fora do manuscrito, no próprio romance, Bartlebooth, o armador de quebra-cabeças, é o protagonista. O artesão, fazedor de quebra-cabeças, que corresponderia ao papel do escritor, não está ausente do texto, é também uma personagem, mas já morreu há algum tempo e seu apartamento está cheio de pó (PINO, 2009, p. 131).

Bartlebooth estipula um complexo cronograma para montagem dos quebra-cabeças, impossível de ser realizado durante sua própria vida. A montagem do todo permanece incompleta. O leitor, assim como Bartlebooth, brinca com as peças do Texto apresentadas pelo escritor artesão. Tal fato narrativo tem relação direta com a forma como Pécerc (2009 [1978]) entende a posição de quem escreve: é função do escritor criar espaços em branco, margens, incompletude.

A imagem abaixo representa o movimento estabelecido pela leitura dos capítulos propostos por Pécerc (2009 [1978]). Nesse percurso por onde o leitor é conduzido, ocorrem saltos no espaço do prédio imaginado pelo autor, de modo que tais passagens reproduzem um movimento em “L”, semelhante ao que é permitido para a peça do cavalo no jogo de xadrez.

Perec (2009 [1978]), dessa maneira, reproduz no livro a ideia do passeio do cavalo, que representa uma sequência de movimentos que faz com que a peça percorra o tabuleiro de xadrez visitando todas as casas uma única vez. Na imagem, os nomes presentes nos espaços são referentes aos atuais e antigos moradores de cada apartamento do prédio. Os números indicam a sequência dos capítulos, enquadrados conforme um tabuleiro. E as linhas indicam o trajeto pelo qual somos conduzidos ao longo da leitura.

Figura 7 – Sequência de leitura em *A vida modo de usar* (Tabuleiro 10x10)



Fonte: Bruno Polidoro (2022)²⁸.

3.3.3 Ausências e enigmas

Perec (2009 [1978]) percebe o Texto literário como lugar para a falta, sendo a história vista como fragmentada, fraturada, *não-toda*. Isso porque o Texto encobre o drama humano,

²⁸ Disponível em: <https://brunopolidoro.medium.com/xadrez-hist%C3%B3ria-e-arte-parte-iv-5fe0476eff>
Acesso em: 02 abr. 2023.

que é por si só faltoso. Pino (2009, p. 127), ao discutir sobre a obra de Perec, indica que “o leitor já convive com a noção de incompletude e com o fato de que é ele mesmo quem vai ter que completar a maior parte deste jogo”. Quem lê permite afetar-se e surpreender-se. Segundo o psicanalista Birman,

é preciso enunciar que o texto funciona como um intérprete, como algo que captura inesperadamente o leitor numa modalidade especial de armadilha, de forma que o texto tem a potência de suspender momentaneamente o leitor nas suas referências fundamentais (2019, p. 151).

O cronograma estipulado por Bartlebooth fica em aberto, e o quebra-cabeças com espaços vazios. O personagem se depara com as intercorrências da vida, que alteram os planos calculados cuidadosamente. Não há como ter um controle sobre tudo, tendo em vista que a vida também é feita de imprevistos.

Os quebra-cabeças, então, ilustram a construção do próprio livro de Perec (2009 [1978]), em uma espécie de montagem das narrativas, na qual prevalece a dimensão dos fragmentos. O caráter fragmentário, tendo em vista que cada trecho é um romance em potencial, por fim, captura o leitor.

É o dia 23 de junho de 1975 e vão dar oito horas da noite. Sentado diante do puzzle, Bartlebooth acaba de morrer. Sobre a toalha da mesa, nalgum lugar do céu crepuscular do quadringentésimo trigésimo nono puzzle, o vazio negro da única peça ainda não encaixada desenha a silhueta quase perfeita de um X. Mas a peça que o morto segura entre os dedos, já de há muito prevista em sua própria ironia, tem a forma de um W (PEREC, 2009 [1978], p. 594).

A montagem do quebra-cabeça é construída a partir da tentativa de preencher vazios. O vazio também ocupa espaço. O emprego da linguagem e das palavras é o que permite aproximar-se das coisas, estando elas presentes ou ausentes. Agamben (2009 [2006], p. 110), nesse sentido, questiona se “o verdadeiro lugar da poesia não estaria por acaso nem numa página nem noutra, mas no espaço vazio entre elas”.

Perec (2009 [1978]) inicia a narrativa do percurso pelo prédio falando sobre um apartamento vazio, há quase dois anos desocupado após a morte de Winckler: “Agora, na pequena sala, resta o que resta quando não resta nada: moscas, por exemplo; ou prospectos que os estudantes enfiam por baixo de todas as portas do prédio [...]” (PEREC, 2009 [1978], p. 43). Embora, na narrativa, o prédio ainda seja habitado, o espaço também carrega marcas de personagens que já não estão presentes. O livro, assim, retrata constantemente o espaço

ocupado pela falta: “Nas escadarias, passam as sombras furtivas de todos aqueles que já moraram ali” (PEREC, 2009 [1978], p. 145). Os espaços em comum, como as escadarias, contemplam essa dimensão de passagem.

Dentre as diversas marcas de lacunas e ausências presentes no enredo, há também o movimento de apagar registros. O personagem Appenzel rasura, hesita, e queima o que escreveu – “[...] o jovem etnólogo queimou tudo o que escrevera, meteu alguns objetos em uma valise e partiu” (PEREC, 2009 [1978], p.140) –, de modo que o que permanece “é só o registro de uma ausência” (PINO, 2009, p. 127).

Perec, ademais, tinha uma grande afinidade com a ideia de fragmento, que se reflete em sua escrita. Ele acreditava que as coisas só podiam ser vistas em fragmentos, e que a soma de todos esses fragmentos pode nos dar uma imagem mais completa e verdadeira do mundo. Em sua obra, é possível perceber essa estética fragmentária, com Textos que se dividem em seções e capítulos curtos, e com a utilização de listas e enumerações que destacam a fragmentação da realidade. Além disso, Perec apresenta através da escrita uma maneira de lidar com a ausência, de preencher vazios e lacunas, e de recriar e reinventar a realidade por meio dos fragmentos.

Perec (2009 [1978]) utiliza espaços vazios em sua obra, deixando a cargo do leitor preencher com sua imaginação parte da própria história. Enfatiza, assim, a ideia de que a vida também é cheia de lacunas e incertezas. O vazio é aquilo que a linguagem não pode transmitir, consiste em algo do indizível. A fragmentação é, para o escritor, uma forma de refletir a fragmentação da própria experiência humana, que é composta de diferentes experiências e perspectivas.

O autor estimula o leitor a participar ativamente da leitura, a decifrar enigmas, a criar conexões entre os fragmentos da narrativa. Como, por exemplo, no Capítulo 50, sobre o pintor Valène, em que o personagem “pintaria a si próprio no ato de pintar a si próprio” (PEREC, 2009 [1978], p.278). Nesse quadro, o pintor inclui uma série de elementos que remetem a histórias, descritas em 179 frases. Posteriormente, estas sentenças podem ser significadas como a estrutura do próprio livro e das narrativas apresentadas ao longo dos capítulos.

Uma grande tela com um quadrado de mais de dois metros de lado estava colocada ao lado da janela, reduzindo à metade o estreito espaço do quarto de empregada em que passara a maior parte de sua vida. A tela estava praticamente virgem: alguns traços a carvão, cuidadosamente riscados, dividiam-na em quadrados regulares,

esboço do corte transversal de um prédio que figura alguma viria doravante habitar (PEREC, 2009 [1978], p. 596).

Sobre a dimensão de incompletude presente na escrita de Perec, Pino afirma que “a presença de múltiplas narrativas sem fim e sem conclusão (assim como podem ser as vidas dos habitantes dos prédios onde cada um de nós vivemos) e o inacabamento do complexo projeto do milionário Bartlebooth, que morre com uma peça do quebra-cabeça na mão, correspondem a manifestos de uma poética do inacabável.” (2004, p. 224). Valène, o mais antigo morador do prédio, deixa ao lado de sua cama uma tela incompleta, esboço de um prédio que jamais seria habitado. O livro termina falando sobre outros espaços que se abrem, marcados pela dimensão do inacabado. Assim como outros personagens do romance, Valène jamais concluiria seu projeto, deixando planos em aberto.

3.4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Tendo em vista os aspectos mencionados anteriormente, a partir da leitura dos Textos *Moderato Cantabile*, de Duras (2022 [1958]), e *A vida modo de usar*, de Perec (2009 [1978]), pode-se estabelecer algumas relações. Para tanto, a proposta, nesse momento, é pensar em um movimento dinâmico de aproximações e distanciamentos, considerando a singularidade de cada narrativa.

Duras (2022 [1958]) constrói uma história que segue aparentemente uma determinada sequência temporal, em que o romance se desenrola a partir da cena do assassinato da mulher no Café e segue em torno dos impasses que tal acontecimento suscita nos personagens principais. Nesse contexto, temos a indicação de poucos personagens: a professora de piano, Anne, Chauvin, o menino filho de Anne, a dona do Café, os trabalhadores da fábrica, as pessoas envolvidas no jantar na casa de Anne. A narrativa acontece pelo deslocamento dos personagens por quatro espaços principais: a sala de aula de piano, o Café, o percurso da travessia que Anne faz com o filho e a casa da família, sendo o romance composto por oito capítulos. Duras privilegia, ao longo da obra, a representação da dor.

Perec (2009 [1978]), por sua vez, apresenta uma narrativa que faz diversos saltos temporais, na medida em que adentra em cada cômodo e apresenta a história dos muitos personagens que compõem a história. Perec descreve mais de quarenta personagens, entre antigos e novos moradores, mas podemos elencar como principais ao longo da narrativa: o excêntrico e rico Percy Bartlebooth, o artista Gaspard Winckler e o pintor Serge Valène. O

romance é composto por 99 capítulos. Perec dá espaço para o inusitado, contemplando registros de ironia e humor.

Em Duras (2022 [1958]), os cenários são anunciados de forma sugestiva, de modo que a apresentação dos espaços parecem estar mais vinculadas ao clima das cenas que se desenrolam em cada ambiente. Nesse sentido, a sala de aula de piano parece representar uma certa rigidez, o Café resguarda algo em torno de um enigma, o passeio da mãe e do filho apresenta uma abertura diante da imensidão do mar, e a casa de Anne parece ter algo de opressora. A personagem central, Anne, apresenta um discurso feito de silêncios, marcado com expressões que envolvem o corpo: suas caminhadas, o consumo das taças de vinho, as lágrimas. Em alguns momentos, esse discurso marcado pela angústia parece flertar com um limiar da loucura. As idas e vindas de Anne com seu filho, deslocando da casa para o Café e do Café para a casa, se funde com ritmos e movimentos da natureza. Semelhante às ondas do mar, Anne oscila de maneira repetida e, ao menos tempo, diferente. Nas entrelinhas, podemos encontrar elementos que marcam o lugar de Anne como mulher-amante e como mãe.

Segundo Mello, nos romances de Marguerite Duras, encontramos:

Predominância da palavra, em detrimento da sintaxe, eliminação de artigos, pouca importância do tempo gramatical, lacunas, ausência de cores, vozes que parecem atravessar as personagens, tudo isto compõe o que M.D. chama de "um campo de experimentação", constitui os "pontos de estofa" em que, na escritura, passam o sentido da proximidade da loucura, da fusão com a natureza e o espaço habitado, da passividade-revolta, da força da inércia face ao social e da travessia do desejo — o feminino (1989, p. 150).

Perec (2009 [1978]), em contrapartida, faz descrições precisas sobre cada cômodo do prédio, narrando características dos objetos e disposição dos móveis. O autor parece estabelecer algumas relações entre os espaços descritos com os personagens que habitam cada lugar. É como se os objetos fossem parte daquilo que constitui os personagens. Tendo em vista essa característica descritiva, podemos retomar Barthes (2007b [1966], p. 103), que afirma que: “é evidente também que um pequeno número de descrições ao mesmo tempo analógicas e insignificantes, segundo o lugar que o autor lhes dá e as variações que nelas introduz, basta para modificar completamente o sentido geral do romance”.

Barthes, a propósito de Robbe-Grillet em *Le Voyeur*, aponta para características narrativas que privilegiam a objetividade. Embora a análise de Barthes seja referente a outro autor e a outro Texto, podemos aproximar alguns traços descritos pelo crítico literário com o

que encontramos em *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]). Essa correspondência tem relação com o movimento descritivo proposto por Péric, no qual

a linguagem não é [...] violação de um abismo, mas espriamento sobre uma superfície, está encarregada de “pintar” o objeto, isto é, de acariciá-lo, de depositar pouco a pouco ao longo de seu espaço toda uma cadeia de nomes progressivos, dos quais nenhum deve esgotá-lo (BARTHES, 2007b [1966], p. 82).

Se em Péric encontramos um movimento que busca descrever minuciosamente os cenários e objetos, em Duras a escrita encontra um caminho distinto. Em entrevista com Hélène Cixous realizada em 1975, Foucault fala sobre Marguerite Duras. Essa entrevista parece ser mais um diálogo entre dois leitores, indicando suas percepções a partir da leitura dos textos de Duras. De um modo muito interessante, ambos apontam questões intrigantes a partir de suas leituras. O erotismo, o desespero, o inquietante presente nos textos da escritora. Foucault fala sobre a construção dos diálogos, onde o texto tem um “efeito de bruma” (p. 361, 2009 [1975]). Cixous, nessa conversa, afirma sobre Duras que

Talvez seu texto seja feito para isso, para que se deixe escapar, para que não seja retido, como seus personagens, que sempre escapam para fora deles mesmos.[...] O que Marguerite Duras inventa é o que chamarei: a arte da pobreza. Pouco a pouco, há um tal trabalho de abandono das riquezas, dos monumentos, à medida que se avança em sua obra, e acredito que ela está consciente disso, ou seja, que ela desnuda cada vez mais, coloca cada vez menos cenário, mobiliário, objetos, e então fica de tal forma pobre que no final alguma coisa se insere, fica, e depois junta, reúne tudo o que não quer morrer. (p. 357, 2009 [1975]).

Apesar das consideráveis diferenças em relação à estrutura e escrita, podemos estabelecer algumas aproximações em torno de outros aspectos presentes nos Textos. Em Duras (2022 [1958]), a jornada da personagem Anne parece estar marcada pela paisagem que se abre diante do mar. São cenas que representam uma certa travessia, entre um ponto e outro da narrativa. Em Péric (2009 [1978]), o personagem Bartlebooth decide, em seu projeto inusitado, pintar quinhentas marinhas, as quais representariam portos marítimos, para que essas imagens fossem posteriormente transformadas em quebra-cabeças e reconstituídas pelo excêntrico milionário. A jornada de Bartlebooth também é marcada pela dimensão do mar.

Outro ponto que se pode relacionar entre os Textos é a ideia de repetição. Em *Moderato Cantabile* (2022 [1958]), Duras explora a perspectiva musical, de forma que a sonatina nomeia o próprio romance. A música, que se repete, acompanha a repetição dos movimentos de Anne, o retorno ao mesmo assunto nas conversas com Chauvin, o pedido pelo

vinho que se repete ao ser atendida pela dona do Café. Além disso, percebemos, como leitores, a história dentro da história, na medida em que Anne e Chauvin tentam construir uma narrativa em torno da cena inicial da mulher assassinada, em um jogo de espelhos.

A vida modo de usar (PEREC, 2009 [1978]), por sua vez, apresenta a repetição do cotidiano de alguns personagens. O próprio projeto de Barthebooth demandava tempo para a repetição de etapas de montagem das aquarelas que havia pintado. Ademais, Péric inclui a cena dentro da cena por diversos caminhos, como, por exemplo: os quebra-cabeças, que se assemelham à sua proposta de montagem da narrativa; a ideia do pintor Valène, que “pintaria a si próprio no ato de pintar a si próprio” (PEREC, 2009 [1978], p. 278) em seu projeto de retratar o prédio em uma imagem semelhante ao desenho de Saul Steinberg.

Entende-se, portanto, que a repetição conserva algo do mesmo, mas, na mesma medida, implica uma produção contínua de diferenças. Segundo Barthes (2007b [1966], p. 97), “a repetição de um tema postula uma profundidade, o tema é um sinal, o sintoma uma coerência interna”. A repetição é apontada por Lacan como um dos conceitos fundamentais da Psicanálise, a partir de sua leitura da obra de Freud. Lacan (2008b [1964], p. 55) salienta que “repetição não é reprodução”.

Ambas as histórias, tanto *Moderato Cantabile* (DURAS, 2022 [1958]) como *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]), fazem referência direta à dimensão de vazio e à morte. Em Duras (2022 [1958]), é um grito da mulher assassinada, escutado durante a aula de piano, que dá início à trama narrativa. Diante do fato, Anne se depara com o vazio de sentido diante do acontecimento e diante de questões referentes a sua própria vida. Em Péric (2009 [1978]), somos conduzidos inicialmente pelas escadarias do prédio até o apartamento que está vazio há quase dois anos, depois da morte de seu antigo morador Gaspar Winckler. Nas últimas páginas do romance, encontramos justamente a narrativa da morte de Bartlebooth e de Valène.

Um aspecto interessante para a análise comparativa diz respeito a perspectivas em torno do olhar. Em *Moderato Cantabile* (DURAS, 2022 [1958]), os olhares parecem ter um certo peso na narrativa. Anne é olhada com estranhamento quando passa a frequentar o Café, sua presença não é esperada naquele cenário. A dona do Café a observa, assim como os outros clientes. Anne também sente os olhares no jantar em que chega atrasada. A personagem percebe que é observada. A dimensão do olhar, aqui, parece atrelada a uma lógica crítica, de julgamento.

Já em *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]), adentramos pelos recintos descritos do prédio, descobrindo os espaços privados da vida dos personagens, sem que esse olhar seja reconhecido. Em diversas passagens, os personagens estão sós, em seus quartos, sem que haja a preocupação do olhar alheio. Péric (2009 [1978]), aliás, no início do livro, cita Julio Verne: “Abra bem os olhos e veja”. Na relação com os elementos do espaço, há uma convocação para um olhar atento.

Em Duras (2022 [1958]), encontramos a predominância de cenas que envolvem a dor. Anne, ao voltar com o filho pelo boulevard de la Mer, relata a sensação de cansaço. A criança percebe os olhos brilhando da mãe e interroga: “– Por que você está chorando?/ – Pode acontecer desse jeito, sem motivo” (DURAS, 2022[1958], p. 99).

Em Péric (2009 [1978]), o autor demonstra uma habilidade em jogar com a linguagem, fazendo uso de recursos como o humor. No Capítulo 42, no qual descreve uma cena nas escadarias do prédio, Péric (2009 [1978]) indica a presença de dois vendedores a domicílio. Um deles está oferecendo um jornal, o outro

está oferecendo uma *Nova chave dos sonhos*, pretensamente baseada nos ensinamentos de um feiticeiro yaki recolhidos em fins do século XVII por um viajante inglês chamado Henry Barrett, mas redigida na verdade algumas semanas antes por um estudante de botânica da Universidade de Madri. Independente dos anacronismos, sem os quais esta chave dos sonhos por certo não abriria nada mesmo, e de ornamentos com a ajuda dos quais esse espanhol procurou embelezar fastidiosa enumeração para melhor acentuar seu exotismo cronológico e geográfico, várias das associações propostas demonstram surpreendente sabor:

URSO = RELÓGIO

PERUCA = POLTRONA

ARENQUE = FALÉSIA

MARTELO = DESERTO

NEVE = CHAPÉU

LUA = SAPATO

NEVOEIRO = CINZAS

COBRE = TELEFONE

PRESUNTO = SOLITÁRIO (PEREC, 2009 [1978], p. 230).

Pode-se, então, indicar uma semelhança entre os Textos, em relação aos finais parcialmente em aberto, em que parecem restar mais perguntas, ao final da leitura, do que respostas. Assim, ao mesmo tempo que algo se encerra na narrativa, parece que há uma

continuidade das questões. A vida cotidiana dos personagens parece seguir. Voltando a Barthes:

Qual é esse sentido? O próprio avesso do sentido, isto é, uma pergunta. O que significam as coisas, o que significa o mundo? Toda literatura é essa pergunta, mas é preciso imediatamente acrescentar, pois é o que faz sua especialidade: é essa pergunta menos sua resposta. Nenhuma literatura, no mundo, jamais respondeu à pergunta que fazia, e é esse próprio suspense que sempre a constituiu como literatura: ela é aquela fragilíssima linguagem de que os homens dispõem entre a violência da pergunta e o silêncio da resposta: ao mesmo tempo religiosa e crítica, na medida em que ela interroga, ela é ao mesmo tempo irreligiosa e conservadora enquanto não responde: pergunta ela própria, é a pergunta que os séculos nela interrogam, não a resposta (2007b [1966], p. 107).

Tanto em *Moderato Cantabile* (2022 [1958]) quanto em *A vida modo de usar* (2009 [1978]) encontramos o recurso da narrativa dentro da narrativa, *mise en abyme*. Segundo Pino, esse princípio básico permite diferentes reflexões: a primeira, simples, seria a leitura de uma história dentro da história; a segunda, ao infinito, tem como referência o efeito de espelhos colocados um na frente do outro, multiplicando as imagens; e a terceira, a paradoxal, “na qual as diferentes narrativas contidas uma dentro da outra (de forma simples ou infinita) confundem-se, sem que o leitor possa, realmente, diferenciar o exterior e o interior de cada relato” (2004, p. 161).

Se no romance de Duras fica clara a relação entre a narrativa e o nome atribuído à história – *Moderato Cantabile* (2022 [1958]) –, em Perec, o título *A vida modo de usar* (2009 [1978]) não é explicado ao longo das dezenas de histórias contadas. Em Duras, a referência musical feita ao ritmo da sonatina também parece sustentar uma certa crítica ao ritmo moderado e cantado que se espera da personagem Anne. Já no escritor, podemos pensar que ele brinca na escolha do título, ao questionar um possível manual de uso para a vida.

4 JOGO E FASCÍNIO

Figura 8 – Desenho de Saul Steinberg no *The New Yorker*, em 3 fev. 1945



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)²⁹.

²⁹ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

4.1 A LITERATURA COMO ESPAÇO DE JOGO E COMPOSIÇÃO

“Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”

(BARTHES, 2015, p. 9).

Para que haja um jogo a partir do Texto, para que os dados sejam lançados no campo literário, é preciso de espaço. O jogo literário apresenta um reflexo da relação entre escrita e espaço. As práticas cotidianas, embora por vezes não atraiam nosso olhar, justamente por terem se tornado tão frequentes e familiares, englobam experiências humanas e modos discursivos. Assim, pode-se pensar como o cotidiano também provoca efeitos nas práticas de escrita e de leitura. O filósofo e historiador Michel de Certeau compara o ato da leitura com o gesto de alugar um apartamento, o leitor habita temporariamente o espaço do Texto e em sua passagem provoca mudanças no lugar emprestado pelo autor.

Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante. Os locatários efetuam uma mudança semelhante no apartamento que mobíliam com seus gestos e recordações; os locutores, na língua em que fazem deslizar as mensagens de sua língua materna e, pelo sotaque, por “rodeios” (ou giros) próprios etc., a sua própria história; os pedestres, nas ruas por onde fazem caminhar as florestas de seus desejos e interesses (CERTEAU, 2014 [1980], p. 48).

O que Michel de Certeau (2014 [1980]) defende é que a leitura introduz a arte de habitar o Texto, de tal forma que, apesar de haver códigos formais que orientam o processo de ler, cada leitor/a cria modos de se relacionar com o Texto. Ler é como um jogo que lança outros modos de olhar para o que está ao redor. Escrever é como um jogo que permite outros modos de narrar por meio de uma linguagem furada/fragmentada. Ambos os jogos implicam suportar o inapreensível, abrindo espaço para o inesperado do Texto. Esse espaço literário é constituído a partir de efeitos da linguagem e da cultura. Não existe o leitor fora do Texto, não existe Literatura fora da cultura.

Logo, os espaços, sutilmente, vão constituindo invenções cotidianas de modos de habitar o mundo. Michel de Certeau (2014 [1980], p. 40) fala sobre “maneiras de fazer”, que consistem em práticas pelas quais os sujeitos se apropriam do espaço organizado dentro de

uma certa lógica sociocultural. Tais práticas, por sua vez, colocam em jogo “uma maneira de pensar investida numa maneira de agir” (CERTEAU, 2014 [1980], p. 41). Cearteau, por conseguinte, aponta a dimensão da narratividade das práticas cotidianas, indicando que:

Trata-se de um saber não sabido. Há, nas práticas, um estatuto análogo àquele que se atribui às fábulas ou aos mitos, como os dizeres de conhecimentos que não se conhecem a si mesmos. Tanto num caso como no outro, trata-se de um saber sobre os quais os sujeitos não refletem. [...] Tal como o dos poetas e dos pintores, o saber-fazer das práticas cotidianas não seria conhecido senão pelo intérprete que o esclarece no seu espelho discursivo, mas que não o possui tampouco. Portanto, não pertence a ninguém. [...] Tudo funciona aí a partir de um postulado que seus efeitos fizeram considerar realidade: há saber, mas inconsciente; reciprocamente, é o inconsciente que sabe (2014 [1980], p. 134).

Ainda, podemos refletir a partir das reflexões do autor, que indica que “todo lugar ‘próprio’ é alterado por aquilo que, dos outros, já se acha nele” (CERTEAU, 2014 [1980], p. 104). Segundo ele, “no espaço da língua (como no dos jogos) uma sociedade explicita mais as regras formais do agir e os funcionamentos que os diferenciam” (CERTEAU, 2014 [1980], p. 47). O jogo assume uma dimensão de ficção, portanto, pelo fato de as regras enunciadas serem arbitrárias, inventadas. Há no discurso freudiano, seguindo esse rastro, uma referência sistemática ao jogo como processo de criação para a subjetividade. Pensar seria jogar com outros possíveis, reinventando sobre si próprio e sobre o mundo.

Segundo o psicanalista Freud (2010b [1930]), nós abdicamos de algo para fazer parte desse espaço comum, de modo que estar na cultura implica restrições. Assim, a possibilidade de estar na cultura se dá pela nossa capacidade de suportar algumas perdas. O Texto literário e a obra artística, nesse esteio, podem nos provocar a pensar como esse estar na cultura é construído, esteticamente e politicamente. O fato é que não nos constituímos sozinhos, precisamos da presença de outros para delinear nossos próprios contornos. Ao menos tempo que algo se inscreve em nossa subjetividade, também produzimos marcas em outros sujeitos. Assim como a Literatura é escrita e se inscreve.

No ensaio de 1908, *O escritor e a fantasia*, Freud, ademais, estabelece uma relação entre a produção literária e o jogo infantil, em que o registro da fantasia é condição de possibilidade. Acerca do brincar, a psicanalista Mieli indica que:

A primeira expressão desse espaço fantástico e fantasmático é, segundo Freud, a brincadeira [*jeu*] das crianças, que constrói um mundo próprio e confere uma nova ordem às coisas quotidianas. Trata-se de um espaço imaginário recortado da realidade que se apoia naturalmente em objetos concretos para realizar uma cena

sobre a cena do mundo, paralela à realidade, mas conforme ao desejo. É esse apoio que distingue, segundo Freud, a brincadeira da criança do devaneio; que na língua tenha preservado a relação entre jogo [*jeu*] e criação poética não é, portanto, um efeito do acaso, como acontece na palavra alemã *Spiele*, que tanto pode significar peças de teatro como jogo (2016, p. 109).

A autora salienta que a língua preserva a relação entre jogo (*jeu*) e criação poética. Essa relação não é uma coincidência, pois há uma conexão intrínseca entre jogo e criação. Tal associação entre jogo e criação poética nos permite compreender que a brincadeira infantil e a criação artística possuem elementos em comum.

Barthes, por sua vez, destaca a importância da ambiguidade e da incerteza na Literatura, que podem gerar múltiplas interpretações e convocar uma posição ativa do leitor. Ao incorporar o inesperado e o imprevisível em sua narrativa, a Literatura torna-se surpreendente. Segundo o autor, “a leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras” (BARTHES, 2012 [1984], p. 28).

Para Barthes, o inesperado na Literatura é aquilo que desestabiliza o leitor, que o coloca em uma posição de desequilíbrio em relação ao que ele esperava encontrar. É algo que surpreende e pode até mesmo subverter as expectativas do leitor, criando possibilidades de interpretação e de compreensão do Texto originais. O inesperado é uma forma de provocar, no leitor, uma experiência estética intensa e singular, que o faz questionar suas próprias certezas e ampliar suas perspectivas de mundo. Dessa forma:

Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva na leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade achamlotada das frases (BARTHES, 2012 [1984], p. 29).

O crítico literário sugere que abrir um Texto e propor um sistema de leitura não se trata apenas de mostrar que podemos interpretá-lo livremente, mas sim de reconhecer que não existe uma verdade absoluta ou objetiva na leitura. Em vez disso, a verdade que encontramos, ao ler, é uma verdade lúdica, relacionada ao jogo e à brincadeira. Segundo Barthes, o ato de ler não deve ser considerado apenas como distração ou entretenimento, mas sim como um

trabalho. Ler é um exercício que requer esforço intelectual e, ao mesmo tempo, mobiliza o corpo do leitor. Assim, ao mencionar a Psicanálise e a relação do corpo com a leitura, Barthes indica que o processo de leitura é muito mais complexo do que apenas a compreensão racional das palavras. Existe uma dimensão inconsciente envolvida, que se envolve com as experiências, memórias e sensações corporais do leitor.

Barthes explorou a ideia de que a Literatura se aproxima de um jogo, de uma atividade lúdica. Dessa forma, o jogo na Literatura é uma maneira de desafiar e subverter convenções, criando novos significados. O Texto, dessa maneira, permite um espaço para brincar com a linguagem. A própria noção de intertextualidade pode ser pensada como um jogo literário, no qual os Textos estão em constante diálogo uns com os outros. A intertextualidade, portanto, cria um jogo de referências e associações entre os Textos.

A dimensão do jogo também se relaciona com o prazer do Texto, na medida em que implica o movimento em torno daquilo que é da ordem do enigma e da imprevisibilidade. Para o autor:

Realmente, *ler*, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele *joga* duas vezes: ele *joga com* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o texto; não se pode esquecer de que o *jouer* (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); a história da música (como prática, não como arte) é, aliás, paralela à do Texto; houve época em que, sendo numerosos os amadores ativos (pelo menos no interior de certa classe), “tocar” (*jouer*) e “ouvir” constituíam atividades pouco diferenciadas; depois apareceram sucessivamente duas funções: primeiro, a de *intérprete*, a quem o público burguês (embora ainda soubesse tocar um pouco: é toda a história do piano) delegava o seu jogo; depois, a função de amador (passivo), que ouve música sem saber tocar (ao piano sucedeu efetivamente o disco); sabe-se que hoje a música pós-serial subverteu o papel do “intérprete”, a quem se pede que seja uma espécie de co-autor que ele completa mais do que “exprime”. O Texto é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática (BARTHES, 2012 [1984], p. 74, grifo do autor).

O semioticista ressalta que ler não é apenas consumir passivamente o Texto, mas sim um ato lúdico e ativo de jogar com o próprio Texto. O termo é usado em diversos sentidos: o Texto “joga” com o leitor, provocando-o e desafiando-o. Barthes, nessa proposição, destaca a

polissemia da palavra "jogar", que pode ser relacionada ao sentido de brincar, representar e tocar (no sentido musical). A analogia com a música é interessante, mostrando como o leitor pode ser visto como um intérprete do Texto.

O escritor Umberto Eco, no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, por sua vez, afirma que

qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (1994, p. 93).

Eco, com isso, salienta a dimensão consoladora das narrativas, que provocam um efeito de apaziguamento das angústias, por meio desse jogo proposto pela Literatura. Entretanto, podemos identificar outra dimensão provocada pelas narrativas, que implica em uma sensação de arrebatamento, em que algo surge a partir da leitura e nos desestabiliza. Para o autor: “E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos” (ECO, 1994, p. 137).

De acordo com a pesquisadora Mello (1990, 248), é necessário ressaltar a dimensão lúdica dos Textos, que se aproximam da estrutura de “brinquedo”. De acordo com a autora, “Não se trata, entretanto, de descobrir o lúdico da escrita, como um traço "novo" da literatura, mas de afirmar, contra o monumento institucional chamado Literatura, que o lúdico é a dimensão primeira da linguagem.” (MELLO, 1990, p. 256). Ela ainda reforça que:

Afirmando o lúdico enquanto dimensão fundadora da linguagem, o texto aparecerá, então, como um espaço de jogo, jogo de escritura e jogo de leitura, em que o sujeito se inscreve ao traçar tais cortes no branco do papel ou ao perder-se e reencontrar-se nos meandros de sua leitura. O texto é o lugar de um contrato entre uma escritura e uma leitura, e a noção de contrato recobrirá, aqui, a noção de game — jogo regulado, que tem regras, convenções cujo respeito por ambas as partes contratantes geram um sentimento de segurança, jogo em que todos ganham, ganham aquilo que Barthes chama de "prazer do texto" diante do que é "legível". Mas por trás do game,

se um texto além de ser o lugar de uma escrita for também o lugar de uma escritura, haverá aberta – hiância - a possibilidade do playing, da leitura que gera o "gozo do texto", do risco que se corre diante do "escritível" da oscilação do Sujeito fragmentando-se e tecendo-se, simulando que pode competir com o acaso para fugir à vertigem da impossibilidade de seu ser real (MELLO, 1990, p. 257).

Ainda no que compete a dimensão do jogo, podemos retomar elementos exposto pelo filósofo Derrida (1971 [1967], p. 248), ao indicar que “o jogo é sempre jogo de ausência e de presença”. Nesse sentido, lembramos o jogo exposto por Freud, nomeado com *fort/da*, em que a criança repete um movimento na brincadeira justamente para lidar com as noções de presença e ausência do objeto. Em alguma medida, podemos aproximar o que está em cena no jogo infantil com o que se desdobra nos jogos presentes no Texto literário.

Em *Homo Ludens*, Johan Huizinga estuda o jogo enquanto fenômeno cultural e em uma perspectiva histórica, indicando a importância do fator lúdico para a civilização. O autor aborda a ideia de que o jogo é uma atividade fundamental na cultura humana, não sendo apenas uma atividade de entretenimento, mas sim uma atividade que desempenha um papel crucial na formação da cultura e da sociedade. Para Huizinga, o jogo é uma forma específica de atividade, entendida como forma significativa e como função social. O escritor defende que a cultura surge como a forma de jogo, que a cultura é “desde seus primeiros passos, como que ‘jogada’”. (HUIZINGA, 2019 [1938], p. 59). Assim,

[...] É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las; em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, jogando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, o mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2019 [1938], p. 6).

Em relação à literatura, Huizinga argumenta que a atividade literária pode ser entendida como um tipo de jogo. Considerando a historicidade, o autor constrói um percurso em torno da função do mito, da poesia e do drama. Ele destaca que a literatura, assim como o jogo, envolve uma atividade voluntária, que difere da vida cotidiana. Além disso, tanto o jogo quanto a literatura são formas de expressão simbólica. Segundo o autor, “em toda parte, e sob a maior variedade de formas, encontram-se exemplos de poesia como jogo social” (HUIZINGA, 2019 [1938], p. 163).

Huizinga destaca a natureza lúdica da poesia, afirmando que ela nasceu durante o jogo e como jogo. Ele sugere que a poesia, mesmo em seu caráter sacro, possui elementos de alegria e divertimento (2019 [1938], p. 160). O autor também explora a relação entre a poesia e o jogo social ao questionar porque os homens subordinam as palavras à métrica, cadência e ritmo na poesia. Em vez de atribuir isso à beleza ou emoção, Huizinga sugere que a poesia surge da necessidade do jogo, onde a palavra rítmica desempenha um papel importante. Nesse sentido, o autor aponta para uma aproximação entre o jogo e a música.

É perfeitamente natural que tenhamos tendência a conceber a música como pertencente ao domínio do jogo, mesmo sem levar em conta esses aspectos especificamente linguísticos. A interpretação musical possui, desde o início, todas as características formais do jogo propriamente dito. É uma atividade que se inicia e termina dentro de estreitos limites de tempo e de lugar, é passível de repetição, consiste essencialmente em ordem, ritmo e alternância, transporta tanto o público como os intérpretes para fora da vida cotidiana, para uma região de alegria e serenidade, conferindo mesmo à música triste o caráter de um sublime prazer. Por outras palavras, tem o poder de “encantar” e de “arrebatar” tanto uns como outros. Seria em si mesmo perfeitamente compreensível, portanto, englobar no jogo toda espécie de música. Todavia, sabemos que o jogo é algo diferente, dotado de uma perfeita autonomia. Além disso, se se tiver em mente que o termo “jogo” nunca é aplicado ao canto, e só em algumas línguas é aplicado à música instrumental, considerar-se-á provável que o elo de ligação entre o jogo e a habilidade instrumental deva ser procurado no movimento ágil e ordenado dos dedos. (HUIZINGA, 2019 [1938], p. 53).

As elaborações feitas por Huizinga em torno das noções de jogo e literatura nos remetem a poesia de Stéphane Mallarmé, que é frequentemente associada à noção de jogo devido à sua abordagem inovadora da linguagem e da forma poética. A relação da poesia de Mallarmé com a noção de jogo pode ser vista em vários aspectos. Mallarmé frequentemente brincava com a linguagem em seus poemas, explorando a sonoridade das palavras, a sintaxe incomum e a ambiguidade semântica. Ele desafiava as convenções poéticas tradicionais, criando um estilo poético que era ao mesmo tempo experimental e lúdico. A poesia de Mallarmé apresenta uma riqueza de significados e sua capacidade de evocar múltiplas interpretações. Seus poemas frequentemente se prestam a diferentes leituras e entendimentos, convidando o leitor a participar ativamente da criação de significado.

Mallarmé também foi inovador na forma de seus poemas, experimentando com a disposição das palavras na página e com a estrutura métrica. Ele via a página em branco como um espaço a ser preenchido criativamente, utilizando a disposição visual das palavras como

parte integrante da experiência poética. Tais características podem ser observadas no poema intitulado como “Um lance de dados”, publicado em 1897. Esse poema apresenta a utilização de diferentes caracteres tipográficos, valoriza o caráter sonoro das palavras e apresenta uma peculiar relação com o espaço da página. Segundo Larissa Drigo Agostinho, trata-se “de uma discussão sobre a relação entre a poesia e a música, na qual a primeira se define a partir da segunda, de uma reflexão sobre a natureza da linguagem que desvelar o processo de constituição de todo significado, como modo de ser contraditório, entre a ausência e a presença. Ausência do objeto que é marca da presença da palavra.” (2012, p. 73).

Segundo Blanchot,

Um lance de dados nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. Mallarmé sempre teve consciência do fato, mal conhecido até ele e talvez depois dele, de que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações isto é, “a escansão rítmica do ser”. As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e “resultado” da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre “se espacia e se dissemina”. (2005 [1959], p. 346)

Através das considerações feitas a partir dos autores mencionados, podemos, ademais, voltar aos Textos de Perec e Duras, pensando na dimensão de jogo e espaço presente nas diferentes escritas. Cabe lembrar que a análise dos Textos parte de uma determinada posição de leitura. Como lembra Michel de Certeau (2014 [1980], p. 48): “A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor”.

Em sua obra, Perec frequentemente reflete sobre o ato de escrever, suas motivações e implicações. Para o autor, a escrita era uma maneira de se aproximar do mundo ao redor. Essa aproximação pela via da escrita foi articulada por Perec como uma forma de jogo e de experimentação. Ele gosta de brincar com as possibilidades da linguagem e de explorar novas formas de Literatura. Para ele, a escrita é um espaço de liberdade, onde a pessoa pode se aventurar em novos territórios e desafiar as convenções estabelecidas. A escrita é, na mesma medida, uma forma de explorar memórias e experiências, registrando sua percepção sobre cenas do mundo. Em suma, para Perec, a escrita é uma atividade que combinava jogo e

criação, baseando o ato de escrever em uma perspectiva lúdica e experimental. Para compor essa espécie de jogo com a escrita, Perec brinca com a ideia de que a Literatura deve se impor regras, restrições e limitações – uma herança do OuLiPo.

Perec, ainda, tinha uma relação muito forte com o jogo e com as possibilidades de criação que ele oferecia. Em muitos de seus Textos, Perec usou jogos de palavras, anagramas, quebra-cabeças e outras formas de jogo para desafiar as convenções da linguagem e da escrita, e para criar formas de significado e expressão novas. Perec defendia o jogo como uma ferramenta criativa. Para o escritor, escrever resguarda uma dimensão lúdica. Além disso, a escrita também foi vista por Perec como um meio de jogo e de experimentação, como uma forma de explorar as possibilidades da linguagem e de criar formas literárias novas.

A relação de Marguerite Duras com o jogo é mais sutil do que a de Georges Perec. Logo, podemos pensar que o jogo proposto pela escritora é em torno daquilo que se esconde e do que se revela. A escrita permite "jogos da linguagem", em que as palavras e símbolos são permeados por conflitos, negociações e ambiguidades. As histórias são pautadas em ausências, em lacunas. Escrita nos vãos das palavras, onde algo parece sempre estar implícito e não explícito. O uso da linguagem poética de Duras também pode ser considerado um jogo em torno da repetição, considerando que a musicalidade que acompanha sua escrita expõe uma composição singular. Ressalta-se, igualmente, os usos de jogos de espelhos entre os personagens do universo durassiano. Em suma, tanto Perec quanto Duras incorporam a dimensão do jogo em suas escritas, seja através de estruturas formais e desafios narrativos (no caso de Perec), seja através da criação de atmosferas de ambiguidade e suspense (no caso de Duras).

4.2 O ARREBATAMENTO

A Literatura pode ser vista como uma forma de subversão e resistência, já que muitas obras literárias desafiam as convenções culturais e sociais dominantes. O modo como a Literatura explora dimensões da linguagem e da cultura traduzem, portanto, formas de ampliar o olhar sobre o mundo. A Literatura, em certa medida, transcreve algo do que nos parece impossível de ser nomeado, colocando em palavras aquilo que, em alguns momentos, não somos capazes de dizer. Por isso, o efeito impactante da leitura: encontrar no Texto literário algo que habita em nós.

Ao iniciar seu escrito intitulado *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*, Lacan (2003 [1965], p. 191) afirma: “Arrebatamento – essa palavra constitui para nós um enigma”. O psicanalista indica que os leitores são arrebatados pela escritora arrebatadora. O arrebatamento literário ocorre quando o leitor é levado para além das limitações da linguagem e se vê imerso em uma experiência intensa. A partir desse registro de Lacan, entende-se que a Literatura é capaz de produzir um efeito de arrebatamento no leitor, que é arrastado, pela força da escrita, para um lugar além da experiência cotidiana. O efeito de arrebatamento literário parece estar circunscrito na tríade: escritor-Texto-leitor. O efeito de leitura, instigado pelo Texto, provoca, então, uma espécie de "choque", que perturba as estruturas habituais da linguagem.

Lacan (2003 [1965]), ademais, identifica no saber proveniente da Literatura um caminho importante de pensamento para a Psicanálise, explorando questões complexas relacionadas à linguagem e ao inconsciente. Em suas explicações, o psicanalista argumentou que a Literatura e a Psicanálise compartilham pontos de interesse em comum. Fragmentos de construções narrativas presentes na literatura foram retomadas em diversos momentos dos seminários realizados por Lacan.

Como exemplo, temos a referência feita por Lacan à frase de Rimbaud “*eu é um outro*”, citada no início do *Seminário II – O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, ao falar sobre a noção de descentramento do sujeito. Ao mencionar a fórmula de Rimbaud, Lacan (2010 [1954-1955], p. 17) afirmou: “os poetas, que não sabem o que dizem, como é bem sabido, sempre dizem, no entanto, as coisas antes dos outros”. O psicanalista reforça, com essa frase, o reconhecimento acerca da dimensão do saber presente na Literatura, reforçando a relevância das articulações interdisciplinares para o desenvolvimento das construções teóricas.

Lacan se refere à cultura como um conjunto de símbolos, ritos, normas e valores que governam a vida social e psíquica dos indivíduos em uma determinada sociedade. Ele também indica que a cultura é um sistema simbólico que permite aos sujeitos negociarem com as tensões entre seus desejos e o campo social. A dimensão da cultura é crucial para a constituição da subjetividade. Entende-se que o sujeito do inconsciente, que interessa à Psicanálise, é marcado pela cultura.

Segundo Barthes (2012 [1984], p. 16): “A cultura se nos apresenta cada vez mais como um sistema geral de símbolos, regido pelas mesmas operações: há uma unidade do campo simbólico, e a cultura, sob todos os seus aspectos, é uma língua”. A partir dessa

perspectiva de algo inapreensível, presente no campo da cultura, podemos pensar em torno da noção de real, presente na Psicanálise e que se aproxima de pontuações feitas por Barthes.

De acordo com Lacan (2008b [1964], p. 47), o real escapa à simbolização e à representação, “o real suporta a fantasia, e a fantasia protege o real”. No que diz respeito à Literatura, Barthes, por sua vez, afirma que “somos assim reconduzidos ao estatuto fatalmente irrealista da literatura, que só pode “evocar” o real através de uma escala, a linguagem, escala que mantém ela própria com o real uma relação institucional, e não natural” (2007b [1966], p. 171).

Diante da impossibilidade de capturar o real, resta o caminho da ficção. Barthes, sobre isso, afirma que:

Por outras palavras, com relação aos próprios objetos, a literatura é fundamentalmente, constitutivamente irrealista; a literatura é o próprio irreal; mais exatamente, longe de ser uma cópia analógica do real, a literatura é pelo contrário a própria consciência do irreal da linguagem: a literatura mais “verdadeira” é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder ao mesmo tempo absoluto e improvável (2007b [1966], p. 79).

Barthes, portanto, discorre sobre a experiência de leitura, propondo uma abordagem sensorial e corporal da leitura, ao enfatizar a importância de envolver todo o corpo no ato de ler. O autor argumenta que a leitura não deve ser apenas uma atividade intelectual, mas também uma experiência física e emocional. Ele defende a ideia de que o Texto literário pode evocar sensações que afetam o corpo do leitor.

Para o crítico literário, ler com o corpo significa estar aberto às sensações que o Texto provoca, implica um espaço de prazer ou de fruição (BARTHES, 2015 [1973]). O autor também discute a diferença entre o "texto de prazer" e o "texto de fruição". O Texto de prazer é aquele que oferece uma experiência agradável e prazerosa ao leitor, enquanto o Texto de fruição é mais perturbador, desafiador e pode até mesmo causar desconforto (BARTHES, 2015 [1973]). Ler com o corpo implica estar aberto a ambos os tipos de Texto e permitir afetos, ou seja, que a Literatura provoque a sensação, em nós, de arrebatamento.

Ainda segundo Barthes, “a fruição é in-dizível, inter-dita” (2015 [1973], p. 28). Ao afirmar que a fruição é algo que não pode ser plenamente expresso em palavras, é indizível e interdito, o autor aponta para algo que implica a dimensão dos sentidos e não propriamente

das palavras. Retomando os apontamentos de Lacan, indicados no início do subcapítulo, é possível relacionar a noção de arrebatamento com a do Texto de fruição. O Texto de fruição é

aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2015 [1973], p. 20).

Resgatando elementos presentes na interlocução entre Psicanálise e Literatura, podemos pensar na tentativa de nomeação daquilo que escapa a um pleno significado. Nesse sentido, trazemos questões suscitadas pela produção teórica de Shoshana Felman (2020 [1976-1977]), ao explorar como a Literatura pode abrir caminhos para a compreensão da Psicanálise. Felman propõe que há na Literatura *a coisa literária* – um objeto ambíguo que está tanto dentro como fora da linguagem, que é, ao mesmo tempo, um objeto material e uma representação simbólica. Em Freud, *das Ding*, a coisa, é o objeto perdido, jamais reencontrado, uma função primordial (LACAN, 2008a [1959-1960]).

Retomando os apontamentos realizados por Felman, a professora e pesquisadora Lucia Castello Branco aponta que:

Para Felman, a coisa literária atravessa os discursos como aquele elemento que, nos textos, resiste à interpretação, na medida em que se aproxima da “loucura”, não sendo redutível a nenhuma outra coisa. Assim, marcando em si mesma a irredutibilidade do literário, a coisa literária, entretanto, não é específica da literatura, na medida em que outros discursos – dentre eles, os discursos filosóficos e o psicanalítico, com os quais a autora trabalha diretamente - podem ser por ela atravessados (2020, p. 18).

Podemos colocar em relação as noções de arrebatamento, prazer do Texto e coisa literária; considerando que todos os termos carregam algo da impossibilidade de descrição. Algo ou alguma coisa, no campo da Literatura, escapa à interpretação e à possibilidade de definição. Diante disso, que escapa à capacidade de plena apreensão, podemos pensar a partir da ideia de rastro, de marca, de sulco.

Por essa via, pode-se pensar segundo a *Lição sobre Lituraterra*, na qual Lacan (2005b [19771]) apresenta um neologismo para pensar acerca da letra. Ele distingue a letra do significante e afirma que não há primazia de um em relação ao outro: “Não é a letra propriamente o litoral?”, interroga Lacan (LACAN, 2005b [1971], p. 110). Nessa perspectiva,

para a psicanalista Ana Costa (2009, p. 26), “litorais contém a referência lacaniana a territórios heterogêneos que, no entanto, situam na escrita seu ponto de amarração”.

Nessa lição, Lacan faz alusão às paisagens de planícies siberianas, vistas desde um avião, permitindo uma leitura da imagem. As águas provocam um escoamento que produz sulcos na terra, em um processo de ravinamento. A partir daí, Lacan brinca com as palavras: “*Litura, lituraterra*. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é produzir a metade com que o sujeito subsiste.” (2005b [1971], p. 113).

Assim, de acordo com Costa:

A literatura [...] permite transmitir algo dessa experiência tão solitária do sujeito com sua pulsionalidade fazendo um sulco – produto do discurso – por onde pode escoar algo de uma significação que se enlace ao campo do Outro. A literatura permite criar a partir da produção de uma letra, algo que se não fosse essa circunscrição a esse campo não teria encontrado lugar de expressão, de enlaçamento. É esse enlace que traz a possibilidade de se fazer um passe de algo incomunicável, incompreensível, algo que se perde como resto do corpo. Por aqui retomo a diferenciação entre significante e letra. A letra como produzindo as bordas do corpo e o enlace significante como permitindo que a letra tenha um escoamento, dentro de um campo discursivo específico (COSTA, 2009, p. 29).

A citação anterior implica a dimensão da Literatura como possibilidade para produção de veredas que abrem caminho para a significação. Lacan, nessa direção, defende que a aproximação entre Psicanálise e Literatura se renova justamente na medida em que preserva algo do enigma, em que coloca “o saber em xeque” (LACAN, 2005b [1971], p. 109). O autor afirma que a escrita é, no real, o ravinamento do significado. Assim: “A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (LACAN, 2005b [1971], p. 114). A letra serve, logo, de apoio ao significante. Ao aproximar a Literatura da *lituraterra*, Lacan aponta para essa dimensão de rasura, de ravinamento, de furo; onde o efeito de escrita permanece ligado à escrita.

Branco, ao falar sobre Felman e Lacan, indica que literatura e psicanálise “estabelecem, entre si, uma relação de implicação, e não de aplicação, e que é a partir dessa estrutura de *mise-en-abîme* que um desses saberes – sempre em fracasso, sempre em abismo – poderá iluminar o outro” (2020, p. 21). Para Felman, a leitura deve resistir a atribuição de um sentido único ao texto, mantendo um movimento de deslizamento constante. De forma semelhante, é o que Lacan propôs ao longo de seu ensino.

Felman, ao discutir sobre o texto *A volta do parafuso*, de Henry James, propõe pensar sobre os efeitos de leitura e sobre os entrecruzamentos entre literatura e psicanálise: “não somente a maneira como a psicanálise diz alguma coisa sobre o texto literário, mas também a maneira como o texto literário diz alguma coisa sobre a psicanálise” (2020 [1977], p. 191). Para a autora, “a questão seria, então, não saber qual é o sentido dessa história, mas antes como essa história significa, de que maneira o sentido – qualquer que seja ele – aí se inscreve e marca seu limite: a direção para a qual seu fracasso aponta” (2020 [1977], p. 203).

Segundo Felman, ainda sobre o texto de Henry James,

o leitor, por sua vez, mantém uma relação transferencial com o autor ou com o narrador, na medida em que os investe do prestígio do *sujeito suposto saber*. [...] O eu-leitor constrói, dessa maneira, seu saber do texto (do autor), a partir do não sabido da sua própria leitura, da mesma forma que o fantasma transferencial do analisando constrói o saber de seu analista a partir do não sabido de sua própria história. Operando, assim, sobre e pela transferência, a narrativa é, portanto, uma relação, uma passagem, um constante vai e vem entre duas bordas: consciência e inconsciente, interior e exterior, escrita e leitura palavra e silêncio, sono e vigília. (2020 [1977], p. 216).

O arrebatamento de Literatura em consonância com a Psicanálise é efeito do jogo literário, que se expressa como possível manifestação no corpo de quem lê. Um jogo que implica perdas de certezas e deslocamentos subjetivos, e ganhos na ampliação de sentidos acerca do mundo que nos cerca. Retomando os Textos de Duras e Perec, podemos pensar na dimensão de enigma, na impossibilidade de tudo dizer, indicada pelos próprios autores diante do vazio, na rasura em torno do espaço e do que está ao nosso redor. Há um enlace entre Literatura e Psicanálise nessa perspectiva fragmentada, enquanto possibilidades de saber em fracasso. É justamente pela dimensão de aberturas, de ausência de respostas totalizantes, que Literatura e Psicanálise se mantêm em movimento.

4.3 O MAIS-ALÉM DA PALAVRA

Considerando a discussão interdisciplinar, presente ao longo de todos os capítulos, agora serão apresentadas considerações acerca da dimensão da palavra, núcleo presente nos estudos da Literatura e da Psicanálise. Lacan (2014 [1966], p. 141) indica que é “o mundo das palavras que cria o mundo das coisas”. Detendo como ponto de partida essa afirmação, destaca-se o impacto causado pelo mundo de palavras presentes em um Texto literário no

cenário no qual determinada escrita se insere. Nesse sentido, torna-se relevante desdobrar os apontamentos feitos por Lacan, na medida em que são as palavras que compõe um Texto.

A Literatura é a arte em torno das palavras, explorando as possibilidades em torno da linguagem. E a Psicanálise “é, enquanto tal, uma técnica da palavra, e a palavra é o meio mesmo no qual ela se desloca” (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 340). Tais apontamentos destacam a importância da palavra tanto para a Literatura quanto para a Psicanálise, ressaltando a centralidade e a relevância em ambos os campos.

A palavra, assim como o Texto, se torna um objeto em comum para os estudos interdisciplinares em Literatura e Psicanálise. Dessa maneira, é preciso desdobrar os sentidos presentes na noção de *palavra*. Para Lacan:

A palavra institui-se como tal na estrutura do mundo semântico que é o da linguagem. A palavra não tem nunca um único sentido, o termo, um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muito sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado – se não é que se chega ao dado de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 314).

Em torno da ideia de um *mais-além*, encontramos em Lacan afirmações sobre a essência ambígua da palavra (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 297). Tal essência enfatiza a falta inerente da palavra e sua capacidade de evocar múltiplos sentidos. É através da dimensão significante da linguagem que os sentidos vão sendo atribuídos pelo sujeito, de tal forma que “desembocamos nesta verdade absolutamente manifesta da nossa experiência, e que os linguistas sabem bem, de que toda significação não faz senão reenviar a uma outra significação” (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 321).

Lacan argumenta que o significante é primordial e desempenha um papel crucial na constituição do sujeito. Através do jogo dos significantes, o sujeito é marcado pela linguagem. O psicanalista também sustenta que “a palavra não se desdobra num único plano” (2009 [1953-1954], p. 299). Tais camadas de sentido se apresentam não somente nas palavras faladas, mas também nas palavras escritas. A partir disso, podemos pensar na relação da palavra com o Texto.

Segundo Lacan: “A palavra é mediação sem dúvida, mediação entre o sujeito e o outro, e ela implica a realização do outro na mediação mesma. Um elemento essencial da realização do outro é que a palavra possa nos unir a ele” (2009 [1953-1954], p. 69). A palavra, portanto, não é apenas uma forma de comunicação e evocação, como também

desempenha papel crucial na construção do nosso entendimento do mundo e na relação com os outros.

Lacan indica, ainda, que a palavra é essencialmente o meio de ser reconhecido (2009 [1953-1954], p. 311). A noção de intersubjetividade, no autor, reflete o meio pelo qual a palavra permite o reconhecimento. Segundo ele:

A intersubjetividade é, de início, dada pelo manejo do símbolo, e isso desde a origem. Tudo parte da possibilidade de nomear, que é, ao mesmo tempo, destruição da coisa e passagem da coisa ao plano simbólico, graças ao que o registro propriamente humano se instala. É daí que se produz, de maneira mais e mais complicada, a encarnação do simbólico no vivido imaginário. O simbólico modelará todas as inflexões que, no vivido do adulto, pode tomar o engajamento imaginário, a captação imaginária (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 285).

O psicanalista afirma que a palavra “é o meio fundador da relação intersubjetiva, e que modifica retroativamente os dois sujeitos” (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 357). Dessa forma, ressalta-se o poder da palavra de provocar afetos no *eu* e no outro. Ou seja, a palavra tem função transformadora.

O jogo infantil descrito por Freud em *Além do princípio do prazer* (2010a [1917-1920]), por sua vez, remete a essa nomeação e manejo do símbolo. Conhecido como jogo do *fort/da* (*longe/aqui*), a cena descrita por Freud remete ao movimento da criança que brinca lançando um carretel e o puxando de volta, repetidas vezes. Nessa brincadeira, a criança elabora as noções de presença e ausência.

A discussão foi introduzida por Freud no contexto de sua teoria psicanalítica para narrar um comportamento observado em seu neto. O teórico descreveu essa expressão como uma forma de brincadeira infantil que envolve a repetição de uma ação. O psicanalista, assim, observou que seu neto, ao brincar com um carretel de linha, repetia o movimento de jogá-lo para longe e depois puxá-lo de volta usando um cordão, pronunciando repetidamente as palavras *fort* (*longe*), quando jogava o carretel, e *da* (*aqui*), quando puxava o cordão para trazê-lo de volta. Freud interpretou essa brincadeira como uma manifestação do processo de elaboração psíquica da ausência e da presença. A ação de jogar o objeto para longe representa a ausência de algo desejado, enquanto puxá-lo de volta traz a satisfação da presença desse objeto. Através da repetição do movimento, a criança busca controlar a angústia causada pela separação e restaurar a sensação de controle e presença. O movimento de jogar e trazer de volta o objeto representaria, por sua feita, a tentativa de dominar a angústia de perda e reestabelecer a relação com a mãe.

O jogo infantil se sustenta pelo ensaio da criança em torno das palavras, no qual o objeto passa para o plano da linguagem. Segundo Lacan, “A palavra ou o conceito não é outra coisa para o ser humano do que a palavra na sua materialidade. É a coisa mesma. Isso não é simplesmente uma sombra, um sopro, uma ilusão virtual da coisa, é a coisa mesma” (2009 [1953-1954], p. 235). Através da palavra, o sujeito busca elaborar a ausência e a presença, na tentativa de lidar com a angústia da falta. A palavra, logo, é um instrumento essencial no processo de atribuição de significados.

Lacan aponta, nessa perspectiva, que a função da linguagem não se resume apenas à lógica da comunicação. Segundo o autor: “A palavra é essa roda de moinho por onde incessantemente o desejo humano se mediatiza, entrando no sistema da linguagem” (LACAN, 2009 [1953-1954], p. 236). A metáfora da roda de moinho sugere o movimento contínuo e persistente da palavra. Lacan também afirma que “é bem evidente que as coisas do mundo humano são coisas de um universo estruturado em palavras, que a linguagem, que os processos simbólicos dominam, governam tudo” (LACAN, 2008a [1959-1960], p. 59). O mais-além da palavra, isso considerado, implica a dimensão ambígua e as diversas camadas de sentido possíveis. Inserida no sistema da linguagem, a palavra é mediação para o reconhecimento, na relação entre o *eu* e o outro.

Retomando a citação de Lacan que afirma que “é o mundo das palavras que cria o mundo das coisas,” destaca-se que a linguagem é uma base para nossa compreensão do mundo, ao nos permitir atribuir significados e estabelecer relações entre os objetos e eventos à nossa volta. Na Literatura, essa relação entre palavras e coisas é explorada de maneira única, uma vez que a arte literária se concentra na invenção em torno das palavras.

A Literatura e a Psicanálise se ocupam, outrossim, dos desdobramentos em torno da palavra e dos afetos provocados a partir desse instrumento da linguagem que permite atribuir significados ao mundo, ao compor uma rede de significantes. A palavra é um fragmento que não se esgota, há sempre um mais-além. Nessa perspectiva, há algo de inapreensível na palavra, de modo que sempre há a possibilidade de aberturas outras. Dessa maneira, podemos considerar que há uma dimensão de enigma presente nos Textos literários.

4.4 DURAS E PEREC: ESCRITA, ESPAÇO E LINGUAGEM

De acordo com o psicanalista Birman (2019, p. 152), “apenas lemos efetivamente um texto quando nos apropriamos dele de nosso jeito e o dispomos de forma que nos diga algo que ultrapassa de longe a literalidade de seus enunciados”. O Texto literário desestabiliza,

produz fraturas e estranhamentos. O que podemos elaborar a partir de um Texto já representa um certo efeito de leitura. A pesquisa, que compõem um novo Texto, resulta de uma leitura em que há uma apropriação e uma nova disposição dos elementos.

Em seu livro *Figuras II*, o crítico literário e teórico da Literatura Gérard Genette apresenta um artigo intitulado como “A literatura e o espaço”. Em um escrito breve e denso, o autor expõe considerações sobre a Literatura e suas relações com o espaço, salientando que o Texto literário provoca uma “espécie de fascinação pelo lugar” (GENETTE, 2015 [1969], p. 46). Genette, outrossim, apresenta quatro pontos importantes para pensarmos sobre a temática do espaço no campo da Literatura, que serão aqui citados, na tentativa de produzir uma articulação com os pontos mencionados sobre os Textos de Duras e Perec.

Segundo Genette, o primeiro ponto que reforça a ideia de uma espacialidade literária é elementar e corresponde à própria linguagem. O autor referencia estudos do campo da Linguística e salienta o jogo da linguagem, em que “cada elemento se qualifica pelo lugar que ocupa dentro de um conjunto e pelas relações verticais e horizontais que mantém com os elementos parentes e vizinhos” (2015 [1969], p. 47).

A partir disso, Genette indica o segundo ponto de discussão presente no artigo, no qual afirma que a “linguagem (e, portanto, o pensamento) já é uma espécie de escritura, ou, se preferirmos, a espacialidade manifesta da escritura pode ser tomada como símbolo da espacialidade profunda da linguagem” (GENETTE, 2015 [1969], p. 47). Nesse sentido, o crítico literário salienta a importância dos recursos visuais da grafia e da disposição das palavras sobre a página, indicando como essa apresentação do Texto provoca efeitos de leitura. Genette questiona a ideia de que a leitura segue uma linearidade e uma continuidade temporal, ele indica a necessidade de uma percepção simultânea da totalidade da obra, onde não há somente relações horizontais e sucessivas, mas também verticais ou transversais. Segundo o autor, “o espaço do livro [...] não está passivamente submetido ao tempo da leitura sucessiva, mas que, na medida em que ele aí se revela e se completa plenamente, não cessa de desdobrá-lo e de invertê-lo” (GENETTE, 2015 [1969], p. 48).

O terceiro aspecto da espacialidade literária apresentado por Genette tem relação com o estilo e com a noção de figura. Em suas palavras:

Mas a linguagem, em especial a linguagem literária, raramente funciona de uma forma tão simples: a expressão não é sempre unívoca, ao contrário, ela não para de se desdobrar, o que quer dizer que uma palavra, por exemplo, pode comportar ao mesmo tempo duas significações, às quais a retórica dava os nomes de literal e figurada, e que o espaço semântico que se acentua entre o significado aparente e o

significado real abole do mesmo gesto a linearidade do discurso. É precisamente esse espaço, e nada mais, que chamamos por uma palavra cuja própria ambiguidade é feliz, *figura*: a figura é simultaneamente a forma que o espaço toma e aquela que a linguagem se dá, e é o próprio símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido (GENETTE, 2015 [1969], p. 49).

O último ponto discutido por Genette diz respeito à Literatura vista em seu conjunto, “como uma espécie de imensa produção atemporal e anônima” (GENETTE, 2015 [1969], p. 49). O autor indica a biblioteca como representação da espacialidade da Literatura, por ela demonstrar pela maneira mais óbvia a forma do espaço. Em referência ao espaço da biblioteca, Genette ainda afirma, de um modo muito poético, que “a palavra, aí, tomou a forma do silêncio” (GENETTE, 2015 [1969], p. 50).

Tento em vista as considerações feitas a partir dos quatro pontos indicados por Genette (2015 [1969]), desdobra-se mais um movimento de análise, ao serem colocados em relação os Textos apresentados no Capítulo 2 e no Capítulo 3. De certa forma, é como se os Textos de Duras e de Perec carregassem em si a semente e o fruto de outros Textos dos próprios autores.

Em *Escrever* (DURAS, 2021 [1993]), encontramos pontos em comum com objetos e com a linguagem literária presente em *Moderato Cantabile* (DURAS, 2022 [1958]): o piano, as flores, a passagem do tempo, a narração da morte. O que Duras aponta sobre seu processo de escrita está muito próximo dos romances que resultam desse ato de escrever. Duras, em *Moderato Cantabile*, parece desenvolver uma narrativa que apresenta pontos posteriormente trazidos no livro *Escrever*. A personagem Anne faz perguntas sem obter propriamente uma resolução do enigma, tendo que lidar com a impossibilidade de respostas. E, ao mesmo passo que Duras interroga o que a leva escrever, afirma que “jamais vou saber porque escrevemos e como não escrevemos” (2021 [1993], p. 28).

Já *Especies de espacios* (PEREC, 2001 [1974]) anuncia o projeto construído posteriormente no romance *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]). O modo como Perec descreve os espaços em 1974, assim, aparece novamente nos jogos que constituem o Texto de 1978. O autor cria as restrições para compor o romance na forma de *puzzle*, descrevendo com detalhes objetos e espaços que fazem parte do prédio narrado.

Escrever e *Moderato Cantabile* apresentam as marcas de estilo presentes na linguagem poética de Duras. Pode-se pensar, logo, que o Texto de 1993 apresenta quase uma perspectiva teórica sobre a escrita, que se mostra de modo exemplar no romance de 1958. De modo semelhante, *Especies de espacios* parece trazer uma perspectiva reflexiva sobre o ato de escrever, enquanto *A vida modo de usar* é um exemplo da construção literária do autor.

Na relação entre as obras de Duras e de Perec, então, percebe-se traços muito característicos de cada escrita. Em termos de estrutura, podemos observar que os autores apresentam Textos radicalmente diferentes. Duras é poética e sugestiva – ela *esconde*. Perec é descritivo e minucioso, quer mostrar os detalhes. As divergências são elementos de análise eficazes, na medida em que expressam a singularidade de cada autor. Apesar disso, os escritores têm pontos em comum, ao falarem sobre a dimensão do espaço e sua relação com a escrita. Também abordam temas semelhantes, como o da falta. Em seus jogos de escrita, os escritores deixam no final de seus romances algumas incógnitas. Talvez, as perguntas sem respostas e os enigmas não solucionados representem de forma muito evidente o que Genette (2015 [1969]) indica como esse desdobramento da linguagem literária, que não apresenta um sentido unívoco.

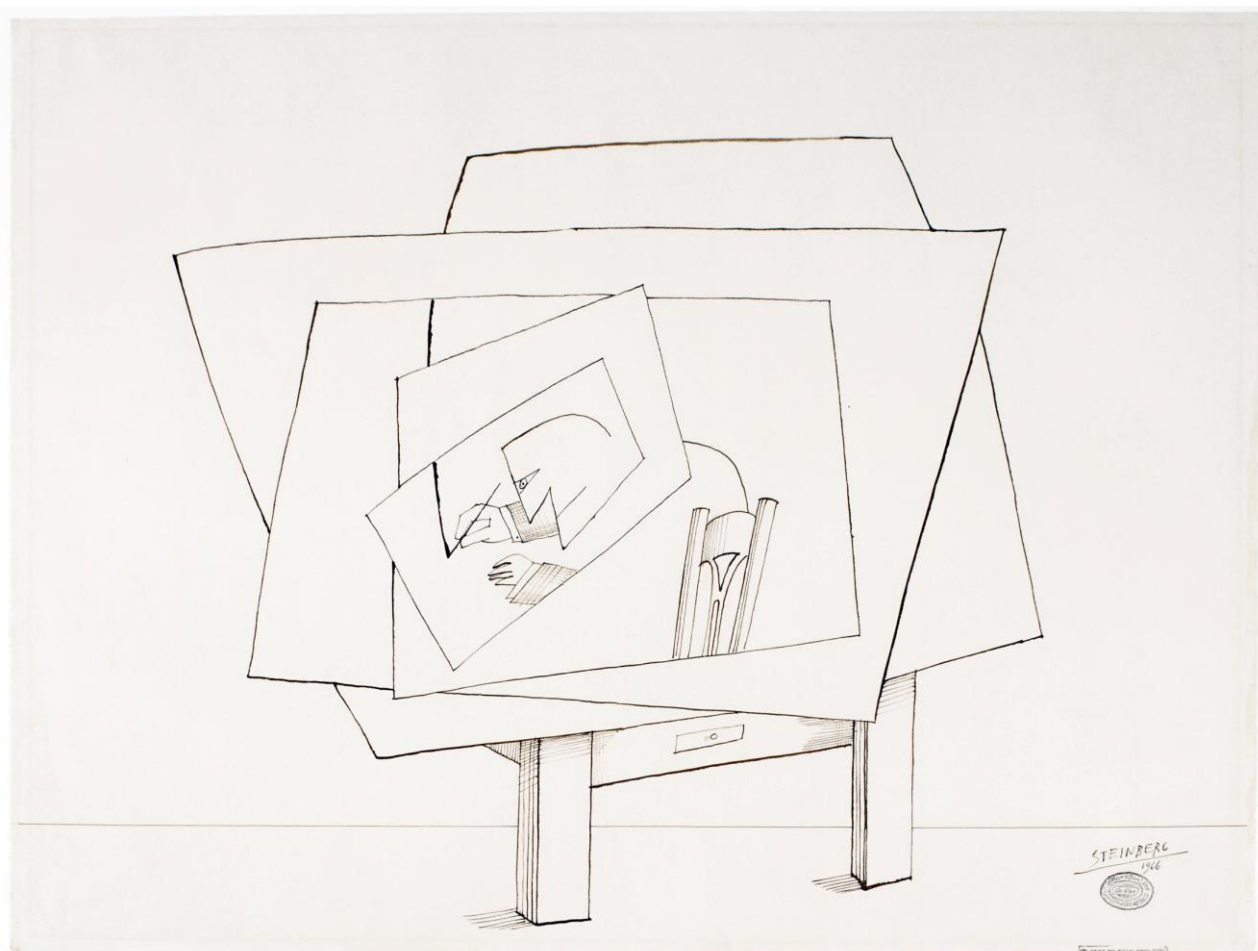
Genette utiliza o termo "figura" em sua análise narrativa para se referir a um conjunto de elementos literários que têm a função de chamar a atenção do leitor para sua própria forma ou estrutura textual. As figuras são dispositivos que destacam a construção do texto, muitas vezes rompendo com a linearidade narrativa tradicional e levando o leitor a refletir sobre a própria natureza da narrativa.

Retomando as imagens de Steinberg, apresentadas na introdução e dispostas ao longo dos capítulos, somos levados a refletir, por sua vez, sobre esses traços incompletos, em que a escrita do lápis circunscreve um corpo. A ilustração pode servir para reforçar, complementar ou questionar o texto, contribuindo para a criação de significados e representações específicas. Conforme aponta Bittencourt, “Em relação às imagens, é necessário acrescentar que elas se desdobram para além da dimensão visual, funcionando também no plano linguístico e imaginário” (p. 225, 2017). As imagens do desenhista fazem uma costura com o texto, considerando sua forma peculiar de relação com o espaço e com a linguagem. Cabe ressaltar que a ilustração não é submissa ao texto literário, mas sim parte da rede que compõe a estrutura da tese.

Steinberg nos oferece outra categoria de figura, que também carrega em suas linhas algo semelhante à linguagem literária, em que não há apenas um sentido ou uma única forma de interpretação da imagem. Por seus desenhos, que também carregam elementos lúdicos, Steinberg ilustra a relação do traço escrito com o espaço que circunscreve o sujeito. Os traços de Duras e Perec são distintos, mas também delineiam algo desse espaço, que compõe a escrita.

5 CONCLUSÕES

Figura 9 – Desenho de Saul Steinberg no *The New Yorker*, em 3 fev. 1945



Fonte: The Saul Steinberg Foundation (2023?)³⁰.

³⁰ Disponível em: <https://saulsteinbergfoundation.org/search-artwork/page/5/>. Acesso em: 02 abr. 2023.

5.1 TRANSFERÊNCIA: ESPAÇO E PSICANÁLISE

As questões apresentadas ao longo da tese exploram a relação entre a literatura e a psicanálise, destacando a importância da linguagem, do jogo e do espaço na construção de significados e na produção de sentido. Podemos estabelecer aproximações entre falar e escrever, tendo em vista que a escrita literária e a fala analítica compartilham o esforço de busca de palavras em torno de um vazio estruturante. Para Pereg, o movimento de desconstrução do relato linear e de construção de um novo olhar sobre a fala tem pontos semelhantes com certos movimentos do processo psicanalítico. Segundo o autor afirmou em seu relato sobre a própria experiência de análise:

Postulo como auto-evidente, desde o início, essa equivalência entre falar e escrever, do mesmo modo que iguaro a folha branca de papel àquela outra cena de hesitações, ilusões e apagamentos que era o teto do consultório do analista. Essa equivalência não se dá automaticamente, eu sei, mas será assim para mim de agora em diante: isso é exatamente o que estava em jogo na análise. (1977, p. 15)

Tal ponto de convergência, entre escrever e falar, também repercute na aproximação entre ler e escutar. Para Pino, a “ideia da transferência como o grande valor da leitura, de certa forma explicaria a noção de silêncio compartilhado pelo leitor e pelo escritor.” (PINO, 2004, p. 236). Pino interroga:

Quais são as regras fixas do “jogo” na situação de análise? Por um lado, é necessário que haja dois participantes: analista e analisando. Um deles, o analisando, deve deitar-se em um divã e falar, contar sonhos, fantasias, fazer associações livres. O analista deve escutar, fazer os cortes e apontar como aquilo faz parte de uma construção, de um fantasma. Dessa forma, o analisando começa a perceber que a causa de seu sofrimento está em seu discurso e que a única forma de acabar com esse sofrimento é desconstruir o discurso anterior e construir um novo. Esse movimento é possível porque as palavras do analista estão impregnadas por uma certa autoridade, dada pela identificação de sua posição com o lugar do grande Outro. Essa identificação é denominada transferência. No final da análise, esta transferência termina porque esse lugar do Outro perde consistência para o sujeito. Supostamente, nesse momento, o analisando perceberia que o Outro, e que o objeto que o constitui, não são mais do que suas construções. (PINO, 2004, p. 234).

Shoshana Felman, elaborou uma noção de efeito de leitura como efeito de transferência. A autora expande essa ideia ao discutir a transferência na leitura, argumentando que a literatura e a psicanálise compartilham a perspectiva de que a interpretação envolve tropeçar no arbitrário do signo para aprender com isso. Conforme apontado por Felman: “Se a transferência é ‘colocar em ato a realidade do inconsciente’, é evidente que ela excede e

ultrapassa os limites essencialmente profissionais da psicanálise, que ela existe um pouco em toda parte onde se exercem os efeitos de linguagem, onde se praticam, de maneira contínua, as experiências da palavra e da interlocução” (2020 [1974], p. 173).

Lacan, no Seminário 2, indica que “a vida é isto – um rodeio, um rodeio obstinado, em si mesmo transitório e caduco, e desprovido de significações”. De modo semelhante, Felman afirma que “subvertendo o sujeito, a psicanálise radicaliza uma teoria da não transparência, uma teoria, em suma, daquilo que Baudelaire chamou o “mal-entendido universal” e Proust: “esse perpétuo erro que se chama, precisamente, a vida”.” (2020, p. 168). É justamente tal incerteza diante da vida que coloca em movimento a busca por palavras que permitam representar algo da experiência, na tentativa de nomear aquilo que resiste a um significado unívoco, e que se articula com a noção de falta e de desejo. E é precisamente a angústia em torno desse mal-entendido universal, desse perpétuo erro, desse rodeio obstinado, que se desdobra no jogo de escrita no espaço do Texto – conforme foi possível identificar nas obras de Duras e de Perec - e na fala que acontece no espaço da análise.

Considerando o percurso da escrita da tese, entende-se que as interlocuções entre Literatura e Psicanálise, na perspectiva comparatista, permitem abordar o Texto e suas potencialidades. Criando, a partir de tal aproximação, uma nova paisagem intervalar, situada no espaço híbrido que permeia esses discursos. No prefácio da tese foram apresentadas duas citações, uma de autoria de Marguerite Duras e outra de autoria de Georges Perec. Tal escolha se deu em função do modo como os autores foram expressaram algo da essência da escrita, que nos permite pensar sobre o espaço literário. Retomando os fragmentos expostos: “*A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida.*” (Marguerite Duras); “*Así comienza el espacio, sólamente con palabras, com signos trazados sobre la página blanca.*” (Georges Perec).

Duras aproxima o movimento da escrita ao movimento do vento, algo que chega sem aviso, e que passa assim como tudo na vida, exceto a própria vida. Essa comparação sugere a natureza fugaz da escrita, que deixa sua marca indelével. A autora sugere uma reflexão sobre a transitoriedade da existência e a capacidade da escrita de capturar momentos. Isso se relaciona com o trabalho da psicanálise, que acolhe a complexidade da subjetividade humana e dos processos inconscientes que moldam nossas experiências e percepções. Perec, por sua vez, destaca a escrita a partir do espaço marcado com palavras, a partir dos sinais traçados sobre a página em branco. Essa imagem evoca a ideia de que o espaço e a realidade são significados por meio da linguagem. O autor ressalta a importância da escrita na construção

da realidade e do espaço literário. Essa perspectiva dialoga com a noção de escrita e jogo, onde o espaço é ocupado por significados.

Tais citações, presentes no prefácio, introduzem as ideias desenvolvidas no capítulo 2, “O espaço da escrita”, e no capítulo 3, “A escrita do espaço”. Os eixos de análise foram constituídos a partir da discussão em torno da complexidade do processo de escrita no livro *Escrever* (DURAS, 2021 [1993]) e *Especies de espacios* (PEREC, 2001 [1974]); e abordando o jogo de escrita a partir da dimensão do espaço em *Moderato Cantabile* (DURAS, 2022 [1958]) e em *A vida modo de usar* (PEREC, 2009 [1978]). A abordagem comparativa entre os Textos dos dois escritores permitiu destacar semelhanças e diferenças acerca da escrita e do espaço literário, colocando em relação o diálogo entre Literatura e Psicanálise. O capítulo 4 encaminha algumas reflexões proposta na tese, ao discutir sobre a relação entre a escrita e a noção de jogo, além de considerar a dimensão do mais além da palavra e considerações a respeito do contexto da clínica psicanalítica. Destaca-se que tanto Péric quanto Duras incorporam o elemento do jogo em suas obras, seja por meio de estruturas formais e desafios narrativos (no caso de Péric) ou pela criação de atmosferas de ambiguidade e suspense (no caso de Duras). Os jogos de espelho, quebra-cabeças e enigmas são exemplos dessa abordagem, refletindo a natureza lúdica da linguagem. Jogo que aparece também na construção dos traços das imagens de Steinberg, utilizadas ao longo da tese.

A escrita é um modo de dar forma ao pensamento e de criar significado. “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”, conforme Stéphane Mallarmé (2023 [1897]) expressou em seu brilhante poema que joga com a escrita e o espaço. Fim e começo se enlaçam no poema de Mallarmé, indicando um eterno movimento de leitura e ressignificação. A inspiração dessa ideia nos convoca a retomar o título da tese - "Espaço Literário e Psicanálise: Escrita e Jogo em Textos de Marguerite Duras e de Georges Péric". O título busca apresentar os aspectos essenciais desenvolvidos ao longo da tese, que trabalha a partir dos jogos de escrita e do espaço literário presentes nos Textos dos dois autores. Tanto Duras quanto Péric exploram em seus Textos a relação entre a palavra escrita e o mundo ao seu redor, construindo de modos singulares novos lances de dados no universo da literatura. E, tendo em vista os desafios da clínica psicanalítica, onde a fala no divã se aproxima de uma escrita, cabe também uma aposta e uma defesa de uma escrita que se aproxime da leitura. Por fim, propõe-se que ao considerar a formulação lacaniana do inconsciente estruturado como linguagem, entende-se a implicação de uma fala/escrita endereçada a uma escuta/leitura, que se estabelece no espaço da transferência. E, assim, eis um novo lance de dados.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. 1ª publicação 1954. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 1ª publicação 2006. Chapecó: Argos; Editora da Unochapecó, 2009. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/sergioalcides/contempagamben.pdf Acesso em: 02 abr. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1ª publicação 2014. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGOSTINHO, Larissa Drigo. Aspectos visuais e sonoros de Um lance de dados. **Revista Moara**, n.37, p.72-86, jan.-jun., Estudos Literários, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/5127923/Aspectos_visuais_e_sonoros_de_Um_lance_de_dados_d_e_Mallarm%C3%A9. Acesso em: 03 mar. 2024.
- AMARAL, Inajara Erthal; SOUSA, Edson Luiz Andre de. História, narrativa, resistência e utopia em Georges Perec. **Cadernos de Psicanálise | CPRJ**, Rio de Janeiro, v. 41, n. 41, p. 77-102, 4 dez. 2019.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos et al. 1ª publicação 1957. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. 1ª publicação 1977. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1ª publicação 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **Incidentes**. Tradução de Mário Laranjeira. 1ª publicação 1987. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1ª publicação 1977. São Paulo: Editora CULTRIX, 2007a.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1ª publicação 1966. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 1ª publicação 1984. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 1ª publicação 1973. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BEAULIEU, Julie. Prefácio. In: DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. 1ª publicação 1993. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance (1930). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. 1ª publicação 1892-1940. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 1ª publicação 1892-1940. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. O Amante de Marguerite Duras ou a busca da escritura absoluta. **Rev. Organon**, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 205-210, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39503>. Acesso em: 08 mar. 2023.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Marguerite Duras: presença na ausência. **Raído**, Dourados, v. 1, n. 1, jan./jul. 2007. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/52/63>. Acesso em: 25 mar. 2023.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. **Paisagens do dom e da troca**: da reinvenção à invenção. Porto Alegre: Literalis, 2009.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Literatura comparada entre intersecções e transversões para uma leitura da poesia brasileira contemporânea. **Raído**, Dourados, v. 6, n. 12, p. 55-61, jul./dez. 2012.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Marguerite Duras e a experiência contemporânea. In: BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. **Olhares sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 95-97. Disponível em:

https://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf. Acesso em: 07 abr. 2023.

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. Hiroshima Mon Amour, de Marguerite Duras, e o 'resíduo sublimado': celebração dos 60 anos e ressonâncias no contemporâneo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 31, p. 41-53, jan./jun. 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/177030/164236> Acesso em: 04 maio 2023.

BIRMAN, Joel. **Cartografias do Avesso**: Escrita, Ficção e Estéticas de Subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Teoria, imagem, linguagem. (In) **Espaço espaços: estudos de literatura comparada**. p. 219-226. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 1ª publicação 1959. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a palavra plural**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. 1ª publicação 1969. São Paulo: Editora Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. 1ª publicação 1955. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOBER, Robert. **En remontant la rue Vilin**. 1992. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8HfvFHQ-j6s>. Acesso em: 12 mar. 2021.

BRANCO, Lucia Castello. **Shoshana Felman e a coisa literária**: escrita, loucura, psicanálise. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **ALETRIA**, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135/14925> Acesso em: 22 mar. 2023.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 1ª publicação 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. 1ª publicação 1979. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAVALARI, Tatiana Barbosa. **Instantâneo de ausências: Perek e as relações entre texto, fotografia e memória**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) –, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-29042015-154136/publico/2014_TatianaBarbosaCavalari_VCorr.pdf. Acesso em: 02 jun. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 1ª publicação 1975. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4955763/mod_resource/content/1/CERTEAU%2C%20M.%20A%20Escrita%20da%20hist%C3%B3ria.pdf. Acesso em: 16 jun. 2023.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 1ª publicação 1980. Petrópolis: Vozes, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. 1ª publicação 2006. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 1ª publicação 1998. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Ana. Litorais da psicanálise. **Psicologia & Sociedade**; v. 21, Ed. Especial, p. 26-30, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/fF8CyF7f8McCYSGdSgkYj8t/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 abr. 2023.

COSTA, Maira Rafaela Röhrig da; BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. O corpo enquanto casa: habitar palavras. **(In) Autoria feminina e performances de gênero**. p. 275-290. Porto Alegre: Class, 2021.

COSTA, Maira Rafaela Röhrig da. Criar espaços: a escrita de fragmentos. **(In) Questões de Fronteira: discussões em torno de Literatura e Cultura**. p. 75-87. Porto Alegre: Bestiário, 2023.

DANTAS, Tatianne Santos; MOSCHEN, Simone Zanon. Escrita, vestígio e ausência em A amiga genial de Elena Ferrante. **Revista Subjetividades**, v. 19, n. 2, e9156 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/e9156/0>. Acesso em: 15 jan. 2021.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 1ª publicação 1967. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério da Costa. 1ª publicação 1972. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 1ª publicação 1992. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DURAS, Marguerite. **Cadernos da guerra e outros textos**. Tradução de Mário Laranjeira. 1ª publicação em 2006. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. 1ª publicação 1984. São Paulo: Planeta, 2020.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. 1ª publicação 1993. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**. Tradução de Adriana Lisboa. 1ª publicação 1958. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima meu amor**. Tradução de Adriana Lisboa. 1ª publicação 1960. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

DURAS, Marguerite. **O arrebatamento de Lol V. Stein**. Tradução de Adriana Lisboa. 1ª publicação 1964. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. 1ª publicação 1994. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIA, Luciano. Transferência na Pesquisa em Psicanálise: Lugar ou Excesso? **Psicologia Reflexão e Crítica**. Porto Alegre, v. 12, n. 3, 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79721999000300015 Acesso em: 20 nov. 2020.

FELMAN, Shoshana. Henry James: Loucura e Interpretação. In: BRANCO, Lucia Castelo (Org.; trad.). **Shoshana Felman e a coisa literária: escrita, loucura, psicanálise**. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto (Org.). **Foucault: a filosofia e a literatura/ Machado, Roberto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 137-174 (2005). (Conferência pronunciada em 1964).

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault**, organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução Inês Autran Dourado Barbosa – 2º ed. – Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos III).

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil [“O homem dos lobos”], Além do princípio do prazer e outros textos** (1917-1920). Obras completas, v. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização [1930]. FREUD, Sigmund. In: **O Mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos** (1930-1936). Obras completas, v. 18. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e Outros textos** (1914-1916). Obras completas, v. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise** [1916-1917]. Obras completas, v. 13. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. O escritor e a fantasia [1908]. In: FREUD, Sigmund. **O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e Outros textos** (1906-1909). Obras completas, v. 8. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”). In: FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e Outros textos** (1901-1905). Obras completas, v. 6. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **Psicopatologia da vida cotidiana** (1901). Obras completas, v. 5.

Tradução de Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

FUX, Jacques; LEE, Henrique. Língua, literatura e teoria em Georges Perec. **Cadernos de Letras da UFF**, Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários, n. 46, p. 67-85, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/issue/view/2199>. Acesso em: 20 jan. 2021.

FUX, Jacques; OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Língua, literatura, tradução, restrição. **Revista e-escrita**, Nilópolis, v. 2, n. 6, p. 173-185, set./dez. 2011. Disponível em:

<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/223>. Acesso em: 10 jan. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GENETTE, Gérard. **Figuras II**. 1ª publicação 1969. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura** (1938). Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2019

JULLIEN, François. **As transformações silenciosas**. Tradução de Maria Luiza Berwanger da Silva. 1ª publicação 2009. Londrina: Eduel, 2018.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução de Carlota Gomes. 1ª publicação 1987. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. **Marguerite Duras: trajetória da mulher, desejo infinito**. São Paulo: Baraúna, 2014.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. Marguerite Duras e o desejo de escrever em *O Amante*. In: XV CONGRESSO DA ABRALIC. **Anais...**, Rio de Janeiro, 2016. p. 4567-4578. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491489053.pdf Acesso em: 07 abr. 2023.

LACAN, Jacques. Litraterterra. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. 1ª publicação 2001. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 10: a angústia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a.

LACAN, Jacques. Lição sobre Litraterterra. In: LACAN, Jacques. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. 1ª publicação 1971. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 23: o sinthoma**. 1ª publicação 1975-1976. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. 1ª publicação 1959-1960. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 1ª publicação 1964. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 20: mais, ainda**. 1ª publicação 1972-1973. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008c.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. 1ª publicação 1953-1954. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. 1ª publicação 1954-1955. Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. **Escritos**. 1ª publicação 1966. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LOIGNON, Sylvie. Prefácio. In: DURAS, Marguerite. **Moderato Cantabile**. Tradução de Adriana Lisboa. 1ª publicação 1958. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Tradução de Álvaro Faleiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2023

MAUVIGNIER, Laurent. Duras, o deslumbramento da língua. Tradução de Patrícia Cabianca Gazire. **Idé**, São Paulo, v. 35, n. 54, p. 151-154, jul. 2012. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062012000100014.

Acesso em: 04 maio 2023.

MELLO, Celina Moreira de. A escritura corrente de Marguerite Duras. **Letras**, Curitiba, v. 38, p. 144-156, 1989. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19188/12486>. Acesso em: 07 jun. 2023.

MELLO, Celina Moreira de. O jogo da escritura. **Letras**, Curitiba, n. 39, p. 18, 1990.

Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19170>. Acesso em: 07 jun. 2023.

MELLO, Celina Maria Moreira de. O texto de Marguerite Duras. **Revista Fragmentos**, UFSC, v. 4, n. 1, 1993. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/1863>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Escrever a dor da música. In: AYER, Maurício; KUNTZ, Maria Cristina Vianna (Org.). **Olhares sobre Marguerite Duras**. São Paulo: Publisher Brasil, 2014. p. 64-68. Disponível em:

https://www.apfesp.org.br/_docs/marguerite_duras.pdf. Acesso em: 07 abr. 2023.

MIELI, Paola. **Figuras do espaço: sujeito, corpo, lugar**. Tradução de Yolanda Vilela. São Paulo: Annablume Editora, 2016.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FUX, Jacques. Literatura e Matemática e diálogo: uma leitura de A terceira margem do rio e O barão nas árvores. **Revista Garrafa**, v. 8, n. 22, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/8715>. Acesso em: 17 jan. 2021.

MÜLLER, Andréa Correia Paraiso. Marguerite Duras e a autoficção construída pela reescritura. **Revista Graphos**, vol. 21, n° 3, 2019 | UFPB/PPGL. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/46671>. Acesso em: 10 jan. 2024.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa**. 2002. 313f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/82751/182073.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 mar. 2021.

NEUMANN, Gerson Roberto. Panorama da conceituação de espaço. (In) **Espaço espaços: estudos de literatura comparada**. p. 15-23. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

NITRINI, Sandra. Teoria literária e teoria comparada. **Estudos Avançados**, v. 8, n. 22, p. 473-480, 1994. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300068. Acesso em: 14 jan. 2021.

PEREC, Georges. **Las cosas**: una historia de los años sesenta. 1ª publicação em 1965. Tradução de Jesús López Pacheco. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967.

Perec, Georges. **W ou A memória da infância**. 1ª publicação 1975. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. 1ª publicação 1974. Tradução de Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

PEREC, Georges. A cena de um estratagema. 1ª publicação em 1977. Tradução de Ana Cecília Carvalho. **Psychê**, São Paulo, v. 9, n. 15, p. 13-21, jan./jun. 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1415-11382005000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 mar. 2021.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. 1ª publicação 1978. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? 1ª publicação 1973. Tradução Rodrigo Silva Ielpo. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 12, n.1, p. 178-180, jun. 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100014. Acesso em: 14 mar. 2021.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. 1ª publicação 1975. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016a.

PEREC, Georges. **O sumiço**. 1ª publicação 1969. Tradução de José Roberto Andrade Féres. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PINO, Claudia Amigo. O espaço modo de usar: Georges Perec. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 7, p. 123-134, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2020>. Acesso em: 15 jan. 2021.

QUINET, Antonio. **A estranheza da psicanálise: a escola de Lacan e seus analistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RABATÉ, Jean-Michel. Psicanálise e literatura: Por que, hoje? Tradução de Vanisa Santos. **Trivium: Estudos interdisciplinares**, ano IX, ed. 2, p. 162-171, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 1ª publicação 2000. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 13-24, 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S010356652007000100002&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 10 jan. 2021.

RIVERA, Tania. Desejo de ensaio. In: RIVERA, Tania; CELES, Luiz Augusto M.; SOUSA, Edson Luiz André de. **Psicanálise**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

RODULFO, Ricardo. **O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce**. 1ª publicação 1988. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. Gaston Bachelard e o espaço: fenomenologia e ontologia como poéticas do vivido. Revista Caminhos de Geografia, Uberlândia v. 24, n. 94 ago./2023 p. 67–78. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/download/65783/36480/317832>
Acesso em: 01 mar. 2024.

SPERANZINI, Manlio de Medeiros. Resenha do livro Tentativa de esgotamento de um local parisiense. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 37, n. 3, p. 379-391, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/321924329>. Acesso em: 15 jan. 2021.

VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. 1ª publicação 1895. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 141-171.

WILLEMART, Philippe. O tecer da arte com a psicanálise. In: **Literatura E Sociedade**, n. 12, v. 10, p. 56-63, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23610>. Acesso em: 12 maio 2023.

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