

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-graduação em Letras

Rita Gabrielli Pereira

**“DIVISÓRIAS ORDINÁRIAS”**: corpo, gozo e linguagem nas escritas de *Nove noites* e  
*Reprodução*, de Bernardo Carvalho

Belo Horizonte

2019

Rita Gabrielli Pereira

**“DIVISÓRIAS ORDINÁRIAS”: corpo, gozo e linguagem nas escritas de *Nove noites* e *Reprodução*, de Bernardo Carvalho**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Morais

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P445d Pereira, Rita Gabrielli  
“Divisórias ordinárias”: corpo, gozo e linguagem nas escritas de Nove noites e reprodução, de Bernardo Carvalho / Rita Gabrielli Pereira. Belo Horizonte, 2019.  
118 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes  
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Carvalho, Bernardo de, 1960- - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Psicanálise. 4. Linguagem. 5. Corpo humano e linguagem. 6. Gozo. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.091

Ficha catalográfica elaborada por Rosemary Hosken- CRB 6/3170

Rita Gabrielli Pereira

**“DIVISÓRIAS ORDINÁRIAS”: corpo, gozo e linguagem nas escritas de *Nove noites e Reprodução*, de Bernardo Carvalho**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Marques de Moraes – PUC Minas (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cleusa Rios Pinheiro Passos – DTLLC / FFLCH / USP (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Sérgio Augusto Chagas de Laia – FCH / Universidade FUMEC (Banca Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Moreira Marcos – Programa de Pós-graduação em Psicologia / PUC Minas (Banca Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Stengel – Programa de Pós-graduação em Psicologia / PUC Minas (Banca Examinadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Yudith Rosenbaum – DLCV / FFLCH / USP (Suplente)

---

Prof. Dr. Guilherme Massara Rocha – Programa de Pós-graduação em Psicologia / UFMG (Suplente)

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 15 de março de 2019

## AGRADECIMENTOS

À Márcia, orientadora querida, pela valiosa, prazerosa e intensa convivência em sala de aula. À Márcia, um Grande Sertão de gratidão, a expressar-se nestas veredas, veredazinhas.

A Cleusa Rios, pela leitura atenta e inspiradora do meu trabalho e pelo valioso diálogo na Defesa.

Ao Sérgio Laia, pela disposição para o diálogo, pelos apontamentos precisos no Exame de Qualificação, pela sua leitura da obra de Joyce – *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura* – e pela sua avaliação final do trabalho: há muito sobre o que refletir, é preciso tempo.

A Cristina Marcos, pela leitura cuidadosa, pelo diálogo franco e estimulante no Exame de Qualificação, pela *Poética da voz*, de Silvane Carozzi, e pela sua fina e instigante arguição na Defesa.

A Márcia Stengel, pela leitura atenta do meu trabalho e pelas generosas contribuições no Exame de Qualificação e na Defesa.

Ao Gilson Iannini, pelas sugestões bibliográficas, em especial a tese de Cleyton Andrade – *A interpretação analítica e a escrita poética chinesa*.

À Virgínia e à Fernanda, pela “fineza da atenção”.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, por ser casa.

À Ivete Walty e ao Grupo de pesquisa “Da Rua”, pela rica e divertida convivência.

À Denise Borille, pela ContraPonto.

Aos colegas da Pós, pelos bons momentos partilhados.

Aos alunos do curso de Graduação em Letras da PUC Minas, por terem me ensinado.

À Copiadora Alternativa, pelas cuidadosas impressões de meus trabalhos.

Ao Edu, meu amor, pelo apoio, pelo cuidado, por fazer meus dias mais leves e vívidos.

À Fátima e ao Chico, pelo apoio e pelo carinho.

A minha mãe, pela ajuda, pela dedicação, pela torcida.

À vó Eunice, pelas narrativas contagiantes e inspiradoras.

À Carol e ao Ricardo pelas risadas e por manterem meus cálculos afiados.

À CAPES, pelas condições indispensáveis à realização deste trabalho.

“Na literatura e na arte o que me interessa não é o ofício da palavra, é justamente o defeito da palavra. A boa literatura é a afirmação do seu defeito, do defeito de cada um, que é o defeito que só você tem.” (CARVALHO, 2014, p. 99.)

### **How to Be Perfect**

Get some sleep. / Don't give advice. / Take care of your teeth and gums. / Don't be afraid of anything beyond your control. Don't be afraid, for instance, that the building will collapse as you sleep, or that someone you love will suddenly drop dead. / [...] / Do not speak quickly. / [...] / Enjoy sex, but don't become obsessed with it. Except for brief periods in your adolescence, youth, middle age, and old age. / [...] / Learn how to say “hello”, “thank you”, and “chopsticks” in Mandarin. / Belch and fart, but quietly. / [...] / When there's shooting in the street, don't go near the window.  
(PADGETT, 2007/2013, p. 532-538, destaques nosso.)

## RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura de *Nove noites* e *Reprodução* em diálogo com a psicanálise de orientação lacaniana. Jamais aplicar à obra literária um enquadramento teórico, mas lê-la de modo a localizar nela, na sua forma confirmadora do conteúdo, um saber com que outros saberes possam dialogar, e sempre sustentar a leitura a partir da obra literária, nunca fora dela. Nesses dois preceitos reside o rigor metodológico deste trabalho. Em *Reprodução*, esta leitura dedica-se ao jogo com a equivocidade da linguagem, a partir das “divisórias ordinárias”, que fazem os significantes que atravessam de um lado ao outro confundirem-se e o sentido se perder, apontando a linguagem como feita de lalíngua e fadada à equivocidade, a desproporção entre os sexos e a inseparabilidade entre linguagem e corpo. O jogo com as “divisórias ordinárias” aponta o corpo como possibilidade de (re)invenção, “na garganta, falando” e na letra, rasurando, sulcando, fazendo tremer os semblantes. A partir desse jogo foi possível, então, perceber a “divisória ordinária” que separa *Nove noites* de *Reprodução*, e investigando os significantes que vão de um para o outro, ecoando, este trabalho depara com uma pergunta acerca de um abrandamento do efeito mortificante da linguagem pela letra. Essa pergunta surge a partir do contraste entre a forma de tratamento do corpo como dispendiosa, tropeçante mas também prazerosa possibilidade de (re)invenção, em *Reprodução*, e o corpo tomado como “fardo”, como condenação do ser falante a espalhar seu rastro, até a morte, em *Nove noites*. Mais especificamente, ao longo da leitura de *Reprodução*, à medida que o corpo vai aparecendo como implicado na escrita e na leitura da falação com que se constrói esse romance, foi surgindo a suspeita de que aquele que escreve em *Reprodução* teria encontrado uma forma de abrandar o efeito mortificante que a linguagem tem sobre o ser falante, por meio de uma escrita que implica o corpo, evidenciando a inseparabilidade entre linguagem e corpo. Esse efeito mortificante faz parte do “parasitismo” com que a linguagem atua sobre o ser falante, seu hospedeiro, e, sem esse efeito, não haveria o lugar de sujeito. Ao longo destas páginas, na medida em que a leitura de *Reprodução* e de *Nove noites* vai se fazendo, essa suspeita vai tomando a forma das seguintes perguntas: de *Nove noites* para *Reprodução*, haveria um movimento que vai de uma escrita investida em convocar as “nuvens de significantes” a apagar ou encobrir o rastro, o resto do caracol, expelido pelo domínio dos semblantes, a uma escrita investida nas rasuras, nos sulcos de uma litaraterra – a fazer tremer os semblantes e articular, num litoral, o simbólico e o real? E haveria, nesse movimento, um abrandamento do efeito mortificante da linguagem? É a pertinência dessas perguntas que este trabalho busca sustentar. Palavras-chave: Leitura Literário-psicanalítica. Bernardo Carvalho. Corpo. Gozo. Linguagem.

## ABSTRACT

This work proposes a reading of *Nine Nights* and *Reproduction* in dialogue with the psychoanalysis of Lacan. The methodological rigor of this research lies in the following precepts: never apply to the literary work a theoretical framework, but read it in order to locate in it, in its form confirming of content, a knowledge with which another knowledge can dialogue, and always sustain reading from the literary work, never out of it. In *Reproduction*, this reading focuses on the game with the equivocalness of language, based on the “ordinary partitions”. This game makes the signifiers that cross from one side to the other to confuse themselves and the meaning to get lost, pointing to “*lalangue*”, the disproportion between the sexes and the inseparability between language and body. “*Lalangue*” makes the language and fates the language to equivocity. The game with the “ordinary partitions” in *Reproduction* points to the body as possibility of (re)invention, “in the throat, speaking” and in the “*lettre*”, erasing, grooving, making the “*semblant*” tremble. In this game it was possible, then, to perceive the “ordinary partitions” that separates *Nine nights* of *Reproduction*. Thus, this research confronts a question about a “slowing down” of the mortifying effect of language by the “*lettre*”, investigating the signifiers that go from one novel to another, echoing each other. This question arises from the contrast between the form of treatment of the body as an expensive, bumpy but also enjoyable possibility of (re)invention in *Reproduction*, and the body taken as “burden”, as condemnation of the talking being spreading its trace, until its death on *Nine Nights*. More specifically, this question arises from the suspicion that the author of *Reproduction* would have found a way to “slow down” the mortifying effect of language on the speaking being through a writing that implies the body, evidencing the impossibility of separating body and language. This mortifying effect is part of the “parasitism” with which language acts upon the speaking being, its host, and without this effect, there would be no place of subject. Throughout these pages, this suspicion is taking the form of the following questions: from *Nine nights* to *Reproduction*, there would be a movement from a writing invested in summoning “clouds of signifiers” erasing or covering up the trail of the snail, expelled by the domain of “*semblants*”, to a writing invested in the erasures, in the furrows of a “*lituraterre*”? And in this movement would there be a softening of the mortifying effect of language? This thesis seeks to support the pertinence of these questions.

Keywords: Literary and psychoanalytic reading. Bernardo Carvalho. Body. *Jouissance*. Language.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 REPRODUÇÃO, REPETIÇÃO, DÉJÀ-VU: “a gente se reinventa na garganta, falando”</b> .....	<b>19</b>
<b>2.1 Voz da escrita a vós da leitura: “Você parece que não ouve!”</b> .....	<b>24</b>
<b>2.2 Do real da linguagem: “Então, falamos a mesma língua? [...] Afinal, que língua é essa?”</b> .....	<b>35</b>
<b>2.3 A linguagem no corpo, o corpo na linguagem: “O corpo não é a fonte da imaginação e do prazer? Não emite a voz e produz hormônio?”</b> .....	<b>44</b>
<b>2.4 “Você não percebe a repetição?”</b> .....	<b>46</b>
<b>2.5 Um Lacan chinês, Joyce na China: “Todo mundo está lendo James Joyce na China. Onde é que eu estava com a cabeça quando resolvi ir pra China?”</b> .....	<b>49</b>
<b>2.6 Um corte no fluxo incessante de língua: “pro senhor [leitor] entender. Porque, senão, fica tudo muito solto, precisa amarrar, não é?, pra depois não haver mal-entendido.”</b> .....	<b>81</b>
<b>2.7 Uma “divisória ordinária” entre Reprodução e Nove noites: “Que é que índio tem que ver com chinês?”</b> .....	<b>84</b>
<b>3 CÃMTWYON: o caracol e seu rastro, no presente perpétuo</b> .....	<b>85</b>
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>115</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce do interesse em investigar, em romances brasileiros do século XXI, formas de tratamento do real enquanto o que não se deixa dizer, mas não cessa de incidir no sujeito. Deparei com *Reprodução* e *Nove noites*, quando, no mestrado, buscava investigar, na literatura brasileira, o narrador contemporâneo, mais especificamente como categoria em dissolução, como parte de um esforço dos autores de fazer a narrativa alcançar o que a excede. Já naquela época, esses dois romances capturaram minha atenção, mas foi somente no doutorado que pude dedicar-me ao intenso e instigante estranhamento causado por *Reprodução* e ao encantamento provocado por *Nove noites*<sup>1</sup>.

Este trabalho começou a partir da impressão de que nesses romances de Bernardo Carvalho, algo do real dos sexos e do efeito traumático da linguagem é posto em cena. Busquei, então, conforme as obras literárias me impeliram a fazer, o diálogo com a psicanálise de orientação lacaniana. Mas, a despeito da forte impressão, a revelar-se cada vez mais forte, do afincamento na leitura dos dois romances, bem como na leitura de Lacan, que na sua ilegibilidade me impelia a uma persistência sem fim, e do vivaz interesse com que frequentei seminários de psicanálise e busquei formas de dialogar com esse campo do saber, minhas articulações não me levavam aonde eu precisava chegar. *Reprodução* permanecia a responder minhas convocações de “faça sentido!”, com sua legibilidade “ordinária” a ofertar-me, no discurso condescendente do narrador, uma leitura reducionista do romance, ao mesmo tempo em que parecia zombar da possibilidade de eu aceitá-la. Eu estava decidida a não aceitá-la, muito embora não tivesse, a despeito dos meus esforços, a mínima ideia de como ler esse romance. O método de leitura literária praticado e ensinado, por Márcia Marques de Moraes, e que escolhi aprender da melhor forma que eu pudesse, não me deixaria cair nessa armadilha. Jamais aplicar à obra literária um enquadramento teórico, mas lê-la de modo a localizar nela, na sua forma confirmadora do conteúdo, um saber com que outros saberes possam dialogar, e sempre sustentar a leitura a partir da obra literária, nunca fora dela. Nesses dois preceitos em que insiste Márcia Marques

---

<sup>1</sup> No mestrado, tentei trabalhar com *Reprodução*, além de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Porém, em função dos limites de uma pesquisa de mestrado, acabei optando por trabalhar, no doutorado, com *Reprodução* e *Nove noites*. Naquela época, busquei respaldo para minha reflexão acerca do narrador contemporâneo enquanto categoria em dissolução, como um esforço dos escritores de fazer a narrativa alcançar o que a excede, no narrador de Walter Benjamin (1936/1987), no narrador de Theodor Adorno (s.d./2003a; s.d./2003b), na teoria do romance de Marthe Robert (s.d./2007), na estética da recepção de Wolfgang Iser e na teoria da enunciação de Émile Benveniste. No entanto, as concepções de linguagem e de sujeito implicadas naquele “arcabouço” teórico não possibilitam interrogar a relação entre a escrita e o real (lacaniano). *Reprodução*, *Nove Noites* e *eles eram muitos cavalos*, dentre outros romances brasileiros produzidos no século XXI, parecem insistentemente apontar uma relação entre a escrita e o real – no sentido que Lacan atribui ao termo.

de Moraes reside o rigor metodológico deste trabalho<sup>2</sup>. *Nove noites*, com seu narrador-escritor empenhado em conduzir o leitor na busca pelo sentido, possibilitava-me uma leitura mais promissora<sup>3</sup>. Contudo, apesar da suspeita de que havia pontos em comum entre esse romance e *Reprodução*, o contraste entre a leitura promissora possibilitada por um e a legibilidade “ordinária” do outro fazia parecer que se tratava de obras de dois autores diferentes, com escolhas estéticas distintas demais, e obnubilava qualquer possibilidade de articulação.

Foi somente depois do exame de qualificação, a partir das sugestões bibliográficas e intervenções da banca que me levaram a prestar atenção na equivocidade da linguagem, nos sons como separados do sentido, na voz como disjunta da fala, na escrita como separada da fala, que pude descobrir, em *Reprodução*, a homofonia entre “cínica” e “sínica”, que funcionou como chave de leitura. A partir dessa homofonia pude perceber diversos outros jogos sonoros, que, a princípio, pareceram desimportantes, e pude dar-me conta do jogo, promovido em *Reprodução*, com a equivocidade da linguagem, a partir das “divisórias ordinárias”<sup>4</sup>, que fazem os significantes que atravessam de um lado ao outro confundirem-se e o sentido se perder, apontando a língua, a desproporção entre os sexos e a inseparabilidade entre linguagem e corpo. A língua faz a linguagem, fadando a linguagem à equivocidade. A linguagem é “uma elucubração de saber sobre a língua” (LACAN, 1972-1973/2008, p. 149).

O jogo com as “divisórias ordinárias” aponta o corpo como possibilidade de (re)invenção, “na garganta, falando” e na letra, rasurando, sulcando, fazendo tremer os semblantes. Foi possível, então, perceber a “divisória ordinária” que separa *Nove noites* de *Reprodução*, e investigando os significantes que vão de um para o outro, ecoando, acabei por deparar – no contraste entre a forma de tratamento do corpo como dispendiosa, tropeçante mas também prazerosa possibilidade de (re)invenção, de *Reprodução*, e o corpo tomado como “fardo”, como condenação do ser falante a espalhar seu rastro, até a morte –, com uma pergunta acerca de um abrandamento do efeito mortificante da linguagem pela letra. Mais especificamente, ao longo da leitura de *Reprodução*, à medida que o corpo ia aparecendo como implicado na escrita e na leitura da falação com que se constrói esse romance, foi surgindo a

---

<sup>2</sup> A respeito do método de leitura literária praticado e ensinado por M. M. de Moraes, pode-se ler Guimarães e Moraes (2016).

<sup>3</sup> Uma primeira leitura de *Nove noites*, em diálogo com “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, foi realizada no início do doutorado (MORAIS; GABRIELLI, 2017). Mas, essa primeira leitura de *Nove noites* foi modificada e aprimorada à luz de *Reprodução*, com suas “divisórias ordinárias” a destacar os ecos e a equivocidade da linguagem, bem como, a inseparabilidade entre corpo e linguagem. À luz de *Reprodução*, passa a não mais ser possível, para mim, ler tanto esse romance, quanto *Nove noites*, sem considerar que o ser falante, afetado pela linguagem, é, também, afetado por um corpo e que algo, nessa operação entre corpo e linguagem, resta, ao mesmo tempo, produzido e intocado pela linguagem – conforme será discutido a partir de Laia (2000).

<sup>4</sup> “Divisórias ordinárias” é uma expressão norteadora, importantíssima, de *Reprodução*, conforme será mostrado ao longo desta leitura.

suspeita de que aquele que escreve em *Reprodução* teria encontrado uma forma de abrandar o efeito mortificante que a linguagem tem sobre o ser falante, por meio de uma escrita que implica o corpo, evidenciando a inseparabilidade entre linguagem e corpo. Esse efeito mortificante faz parte do “parasitismo” (LACAN, 1975-1976/2007) com que a linguagem atua sobre o ser falante, seu hospedeiro, e, sem esse efeito, não haveria o lugar de sujeito. Ao longo destas páginas, na medida em que a leitura de *Reprodução* e de *Nove noites* vai-se fazendo, essa suspeita vai tomando a forma das seguintes perguntas: de *Nove noites* para *Reprodução*, haveria um movimento que vai de uma escrita investida em convocar as “nuvens de significantes” a apagar ou encobrir o rastro, o resto do caracol, expelido pelo domínio dos semblantes, a uma escrita investida nas rasuras, nos sulcos de uma litoraterra – a fazer tremer os semblantes e articular, num litoral, o simbólico e o real? E haveria, nesse movimento, um abrandamento do efeito mortificante da linguagem?

Assim, este trabalho se organiza em mais três capítulos além deste introdutório. O segundo capítulo, intitulado “‘Reprodução’, repetição, déjà-vu: ‘a gente se reinventa na garganta, falando’”, dedica-se à leitura de *Reprodução*. Nesse capítulo, as elucubrações acerca da linguagem – de que fazem parte perguntas sobre a existência de línguas de uma pessoa só – e o tratamento dado ao corpo em *Reprodução* dialogam com Lacan, Laia (2000), Mandil (2003) e Andrade (2013). O estudante de chinês de *Reprodução* – que foi estudar chinês buscando livrar-se da equivocidade da sua língua e achar uma língua em que não houvesse indizível – encontra com outro estudante de chinês, Cleyton Andrade (2013), a revelar um terceiro estudante de chinês: Jacques Lacan. Os estudos da língua e da poesia chinesas e a leitura de Lacan da obra de James Joyce foram fundamentais para a concepção da *lettre (a letter, a litter)* como litoral entre o simbólico e o real, e, portanto, como distinta do significante, a atuar como semblante<sup>5</sup>, restrito ao domínio do simbólico. Como parte do diálogo entre *Reprodução*, Lacan, Laia (2000), Mandil (2003) e Andrade (2013), as leituras de Sérgio Laia e Ram Mandil da obra de Joyce e a leitura de um Lacan chinês de Cleyton Andrade dialogam com as insistentes e enigmáticas menções à leitura de James Joyce na China, feitas em *Reprodução*, de modo a possibilitar uma leitura do movimento do estudante de chinês, que vai de um deslumbramento com a leitura de James Joyce na China, ao recuo do desejo de saber chinês, que chega a ganhar até mesmo os contornos de admissão de culpa, de confissão de uma ação criminosa.

---

<sup>5</sup> Na seção 2.5 do capítulo 2, a noção lacaniana de “semblante”, será abordada a partir d’*O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (LACAN, 1971/2009) e de ANDRADE (2013). Por ora, adianta-se que, no contexto desse Seminário de Lacan (1971/2009), a noção de “semblante” promove certa equivalência entre os registros do imaginário e do simbólico em oposição ao real, uma vez que tanto a imagem quanto o significante podem funcionar como semblante.

O terceiro capítulo, intitulado “Cãmtwỳon: o caracol e seu rastro, no presente perpétuo”, destina-se à leitura de *Nove noites*, a partir da “divisória ordinária” que o separa de *Reprodução*. Nesse capítulo, a suspeita, que foi se desenhando no segundo capítulo, de que Bernardo Carvalho teria encontrado, na escrita de *Reprodução*, um abrandamento da mortificação linguageira, quando comparadas essa escrita à escrita de *Nove noites*, ganha a feição daquelas duas perguntas: haveria, de *Nove noites* para *Reprodução*, um movimento que vai de uma escrita investida em convocar as “nuvens de significantes” a apagar ou encobrir o rastro do caracol, expelido pelo domínio dos semblantes, à uma escrita investida nas rasuras, nos sulcos de uma lituraterra? E decorreria desse movimento um abrandamento do efeito mortificante da linguagem?

O quarto capítulo conclui o trabalho com a sustentação da pertinência dessas perguntas, não sem antes trazer para o diálogo o Mr. Duffy, de *Dublinenses*, contraposto a Stephen Dedalus e ao próprio Joyce, na leitura de Laia (2000). O narrador-escritor de *Nove noites* não deixa de lembrar o Mr. Duffy, que diferentemente de Stephen e Joyce, “estava fora da festa da vida”.

Os capítulos deste trabalho funcionam, também, como “divisórias ordinárias”. É percorrendo os ecos em *Reprodução* e *Nove noites*, deixando-se perscrutar por eles e desfiando a trama de cada uma das obras com o intuito de mostrar do que essas tramas são feitas que esta leitura se articula. Em decorrência disso, os títulos dos capítulos e das seções secundárias do segundo capítulo consistem em ecos destacados das duas obras literárias, que apontam a direção que esta leitura vai tomando. Por guiar-se por “ecos”, como demanda mesmo das próprias obras literárias estudadas e por essas obras apontarem, insistentemente a impossibilidade da linguagem, a escrita deste trabalho se faz num movimento de repetição. Ante a impossibilidade de dizer tudo, foi necessária uma escrita “claudicante” para que esta leitura pudesse se articular. Repetir, insistir até que seja possível ir adiante, até que a falha (da autora e mesmo da linguagem) se transforme no traço do próximo passo, numa busca pelo movimento, inspirada na caligrafia chinesa (Cf. Andrade, 2013), no exaurimento da linguagem na letra de James Joyce (Cf. Laia, 2000; Mandil, 2003) e, principalmente, no movimento de (re)invenção presente na escrita de Bernardo Carvalho. O movimento de (re) invenção da escrita de Bernardo Carvalho não visa a eliminar a falha, inapagável, incorrigível, mas a incorpora na própria escrita, a faz ecoar, faz dela um traço. Conforme afirma o próprio autor, no enunciado que constitui uma das epígrafes deste trabalho: “Na literatura e na arte o que me interessa não é o ofício da palavra, é justamente o defeito da palavra. A boa literatura é a afirmação do seu defeito, do defeito de cada um, que é o defeito que só você tem.” (CARVALHO, 2014, p. 99.)

## **2 REPRODUÇÃO, REPETIÇÃO, DÉJÀ-VU: “a gente se reinventa na garganta, falando”**

*Reprodução* joga com a equívocidade da linguagem, é por essa dimensão da linguagem que esse romance se constrói. *Reprodução* é, em forma e conteúdo, feito de mal-entendidos. Um estudante de chinês, divorciado e desempregado, encontra, por acaso, na fila de check-in do aeroporto, sua ex-professora de chinês, que abandonou o curso sem oferecer qualquer explicação ao aluno. No momento em que se dirige a ela, perguntando-lhe o porquê de seu repentino sumiço, o estudante vê a ex-professora – dali em diante transformada em suspeita de tráfico de drogas – ser levada à força por um agente da Polícia Federal. Ao ser retirada da fila, juntamente com a menina de cinco anos de idade que levava consigo, a chinesa Liuli enuncia algo ao estudante, em chinês. Em seguida, o estudante de chinês, que não entendeu o que a Liuli lhe tinha dito e tampouco falava chinês, mesmo com seis anos de estudo do idioma, é levado para interrogatório por um delegado da Polícia Federal.

O delegado, que interroga o estudante de chinês sobre o que a chinesa suspeita de ser “mula” teria lhe dito ao ser “arrastada” da fila e sobre a natureza da relação do estudante com ela, acredita ser pai do agente que abordou a chinesa na fila do *check-in*. Em função dessa crença, o delegado, que também foi professor do agente, conseguiu que o agente, quando recém-formado na Academia de Polícia, fosse enviado para uma operação secreta na fronteira norte do Brasil, bem longe do ex-professor e suposto pai. Algum tempo depois, ainda em nome da suspeita de ser pai do agente, que foi muitíssimo malsucedido na sua primeira operação policial, o delegado conseguiu que sua colega, uma delegada, aprovasse a transferência do agente para a delegacia do aeroporto.

O delegado tem seu interrogatório momentaneamente interrompido pela delegada, que solicita a sua presença na sala ao lado, para avisá-lo que o agente, ao invés de apreender a Liuli para investigação, levou-a, com a criança, para o meio do engarrafamento paulistano e telefonou dizendo que só levaria a suspeita de volta à delegacia, caso lhe fosse concedido um acordo de delação premiada, em que a chinesa delataria seus “empregadores” e, em contrapartida, a menina seria levada para a China e entregue aos pais adotivos de Liuli.

A delegada concordara com o pedido de transferência do agente por acreditar que seu colega, encarregado de implementar a nova brigada antiterror, havia chegado na delegacia, na verdade, para investigá-la [a delegada] por leniência com o crime e assim possibilitar que ela fosse, enfim, desligada de suas funções na polícia. A delegada não obtivera êxito em sua operação secreta que visava à apreensão de um pastor e do irmão desse pastor, suspeitos de

formação de quadrilha, lavagem de dinheiro, tráfico e contrabando. Até porque quando um dos homens que ela estava investigando, secretamente, foi flagrado no aeroporto tentando fugir com uma mala de dinheiro, a delegada foi impedida de reconhecê-lo e interrogá-lo, uma vez que o delegado se adiantou e assumiu o interrogatório, desacatando a colega. Ao que parece, a delegada estava desacreditada na polícia por ter, em algum tempo anterior ao da narrativa, assassinado o próprio filho.

Na versão da polícia, o assassinato ocorreu por engano e imperícia da delegada, que confundiu o filho, viciado em *crack* e expulso de casa aos quatorze anos de idade, com um assaltante. Na versão da delegada, o assassinato foi cometido em legítima defesa, já que o filho iria matá-la, se ela não o tivesse impedido tirando-lhe a vida. Desde então, na perspectiva da polícia, a delegada “não entende o que está acontecendo, prendeu gente errada, não acompanha as mudanças do mundo, está velha, não serve mais, ficou presa ao passado.” (CARVALHO, 2013, p. 132) A própria delegada afirma estar “estragada” e se pergunta como ainda lhe é permitido estar na polícia: “Eu também me pergunto como é que ainda me deixam aqui. Todo dia faço a mesma pergunta.” (CARVALHO, 2013, p. 66) Ao aceitar a transferência do agente e suposto filho do delegado, mesmo ciente do fracasso da operação na fronteira e desconfiada dos motivos subjacentes ao favoritismo por parte do delegado com relação ao agente, a delegada o faz por acreditar estar, desse modo, firmando um “acordo tácito” com o colega, que, por sua vez, relevaria as possíveis impropriedades da delegada. Assim, na fantasia da delegada, ajudando o colega a salvar a carreira do agente enquanto salva a si mesmo do embaraço de uma paternidade não reconhecida, ela teria, por sua vez, o seu lugar na delegacia salvo pelo delegado.

O agente que, mais uma vez, prejudicou uma operação da polícia, fê-lo com o intuito de salvar a Liuli e a criança. Quando atendeu o telefonema que denunciava que uma “mula” chinesa acompanhada de uma criança embarcaria no voo das seis para Xangai, com escala em Madrid, portando narcóticos, e viu a Liuli na fila, lembrou-se do episódio vivido entre eles, dois meses antes de tê-la interceptado, após receber a denúncia. Numa terça-feira em que a escritã responsável pelo atendimento no balcão da delegacia estava de folga, Liuli foi até a delegacia do aeroporto objetivando obter a autorização para viajar com a menina que não era sua filha e cujos pais haviam sido assassinados. Ao ser informada de que não seria possível, de forma alguma, viajar com a menina sem a autorização dos pais, Liuli que não falava português e tampouco conhecia as leis brasileiras, desesperou-se. Diante do desespero de Liuli, a menina repetiu, para a moça, inúmeras vezes, uma frase chinesa, incompreensível para o agente. Ante essa cena, o agente gentil comoveu-se. E foi por isso que decidiu ajudá-las, a mulher e a criança chinesas.

O agente gentil é também interessado em estudos sobre o surgimento e o desaparecimento das línguas. Na operação em que esteve infiltrado num arraial tântrico, localizado na fronteira norte do Brasil, para investigar o uso do arraial no tráfico de drogas, o agente conheceu um índio que era o último falante de sua língua, supostamente a única capaz de dizer Deus, e o missionário que fazia tal alegação. Com o intuito de preservar o índio e sua língua, o agente entregou-lhe sua arma, com a qual o índio foi assassinado pelo missionário, no dia anterior à chegada dos antropólogos que refutariam a alegação do missionário.

O agente é filho de uma mulher desamparada, que andava a esmo pelas ruas, fora de si, desde de que usou drogas, numa dada ocasião. O delegado, antes de sair da casa dos pais, mais precisamente quando tinha dezoito anos de idade, abusou dessa mulher, conhecida na vizinhança como “louca do Butantã”, para iniciar sua vida sexual. Daí decorre a suspeita de paternidade do delegado. O agente cresceu seguindo a mãe pelas ruas, para que ela não voltasse novamente grávida para casa, e sendo rechaçado por ela, até que a internou num hospital psiquiátrico, antes de ir para a faculdade. Ele não sabe, segundo o delegado, da história do delegado com sua mãe, e, portanto, não teria ideia de quem poderia ser o seu pai.

Liuli nasceu numa aldeia do sul da China, depois de sua mãe já ter dado à luz muitas outras meninas. Em decorrência disso, foi adotada, na clandestinidade, pela vizinha, que a mandou para o Brasil para ser missionária de uma igreja<sup>6</sup>. No Brasil, além de seus afazeres

---

<sup>6</sup> Informações detalhadas da política de planejamento familiar da China, provenientes do governo chinês, estão disponibilizadas, em inglês, no site: <<<http://en.nhc.gov.cn/>>>. A critério de curiosidade, para informações acerca do abandono de meninas como uma das implicações da política de planejamento familiar chinesa na vida de mulheres chinesas, recomenda-se a leitura de *Mensagem de uma mãe chinesa desconhecida: histórias de perdas e amores* (2010), de Xinran. Xinran é uma jornalista conhecida por seu trabalho em defesa das mulheres chinesas, que começou no seu programa na rádio estatal chinesa, intitulado “Palavras na brisa noturna”, pensado como um espaço para que as mulheres pudessem falar. Em 1997, quando mudou-se para Inglaterra, em função da impossibilidade de publicar seus relatos na China, continuou seu trabalho, por meio de viagens por todo o território chinês, nas quais colhe testemunhos, sobretudo de mulheres, e os reúne em livros em que reflete sobre diversas questões relacionadas à pergunta sobre o que significaria ser uma mulher e uma mãe chinesa. No referido livro, ela reúne relatos sobre o abandono de bebês do sexo feminino e suas consequências, tanto para as mães, quanto para as meninas abandonadas. A referência do site da Comissão Nacional de Saúde da China foi extraída de outro livro de Xinran, intitulado *Compre-me o céu: a incrível verdade sobre as gerações de filhos únicos da China* (2015), em que são reunidos testemunhos de jovens da primeira geração de filhos únicos, nascidos no princípio dos anos 1980, acerca de suas experiências de vida de um modo em geral. Desse livro também foram extraídas as informações, a seguir, acerca da política de controle de natalidade chinesa.

Ao final dos anos 1950, durante um tempo, a China fez como a União Soviética, incentivando famílias com altos índices de nascimento. Em julho de 1957, Ma Yinchu, especialista chinês em demografia, publicou um artigo intitulado “Sobre a nova população”, no jornal “Diário do Povo”, em que sugeria uma política de controle de natalidade. Essa proposta era o oposto da política do governo, vigente na época, de controlar rigorosamente os abortos e incentivar o crescimento populacional. Por contrariar o partido, Ma Yinchu foi assassinado, durante a Revolução Cultural, numa “sessão de luta” – uma forma de humilhação pública imposta pelos maoístas, que geralmente consistia em infligir abusos verbais e físicos à vítima até que ela admitisse, diante da multidão de críticos, ter cometido todas as faltas de que era acusada.

No início dos anos 1960, contudo, no contexto de uma forte estagnação econômica, Tianjin, Shanghai, Guangdong e outras cidades grandes propuseram medidas próprias de controle de natalidade. Em dezembro de 1979, a vice-premiê Chen Muhua declarou estar, desproporcional e muito aquém do crescimento populacional, o

missionários, dava aulas de chinês na escola em que conheceu o estudante de chinês. A igreja a que Liuli pertencia exigia que as missionárias cumprissem missões em troca das quais recebia moradia e acolhimento espiritual. Sua missão era curar o estudante de chinês de sua homossexualidade, casando-se com ele. Liuli chega à equivocada conclusão de que o estudante

---

desenvolvimento econômico chinês, e sugeriu que seria melhor que os casais tivessem um único filho. Já em 1981, essa sugestão foi assumida como um dever, pelo Partido Comunista, e imposta, como uma responsabilidade inescapável, a qualquer cidadão. A promoção da política do filho único sofreu forte e imprevista resistência em toda a China, que gerou uma série de investidas e recuos do governo. Em 1982, foi feita uma emenda que estipulava dez condições sob as quais seria permitido à população das zonas rurais ter um segundo filho, o que causou um arrefecimento da resistência.

Em abril de 1984, o termo “política de controle populacional em vigor” foi registrado inauguralmente em documentos oficiais do governo. Essa política foi dividida em três categorias: [1] “moradores de cidades e metrópoles”, o que abrangia principalmente cidades de tamanhos médio e grande e aplicava-se principalmente aos chineses *han*, cujos casais estavam restritos a um único filho – com exceção de gestações múltiplas; [2] “áreas rurais”, em que um segundo filho era permitido, se o primeiro fosse uma menina (na prática, porém, muitas famílias chegavam a ter três filhos – ou mais, uma vez que era difícil a fiscalização nessas regiões; e [3] “minorias étnicas”, que tinham permissão para ter de dois a quatro filhos. Havia pequenas variações entre as províncias rurais relativamente ao que era permitido, mas, uma vez que a diferença entre as condições de vida na cidade e no campo era enorme, “jamais ocorreria a alguém se mudar para uma área rural para ter mais filhos” (XINRAN, 2015, p. 11).

Planejamento familiar e política do filho único são categorizadas como *fagui*, termo proveniente da China pós-1949, que significa “leis e regulamentações” e se refere a regras baseadas em políticas decretadas pelo governo, não sendo propriamente leis. Contudo, a desobediência a essas regras implica o sofrimento de sanções previstas em lei. Embora a regra do filho único fosse política de governo há muito tempo, somente a partir de 19 de dezembro de 2001, passou a ter valor de lei, entrando em vigor em 1º de setembro de 2002, com o nome de “Lei de População e Planejamento Familiar da República Popular da China”. Ao ser registrada como lei, segundo Xinran, a política do filho único passou a contar com termos muito mais flexíveis do que os que haviam sido praticados anteriormente.

No período que compreende o início da política do filho único até pouco antes do sancionamento da lei, a taxa de natalidade na China caiu de 5,44, em 1972, para 1,84 em 1998. Esses anos de controle de natalidade resultaram em 238 milhões de crianças a menos. Em 2012, esse número havia aumentado para aproximadamente 400 milhões de nascimentos a menos. Os dados estatísticos fazem a política de controle de natalidade soar bastante benéfica. Contudo, avaliar o custo subjetivo e social dessa política é bem mais complicado e excede em muito as possibilidades da estatística. Nesse sentido, Xinran afirma: “Seria possível argumentar que se trata de uma grande contribuição para o controle populacional global. Porém, é mais difícil avaliar o custo daquilo que duas gerações de chineses tiveram de aguentar. Incontáveis famílias financeiramente arruinadas por multas, números incalculáveis de bebês do sexo feminino abandonadas, um envelhecimento catastrófico da população e gerações de filhos únicos que perderam a chance de experimentar as estreitas relações entre irmãos.” (2015, p. 12-13)

Em, 10 de julho de 2007, Yu Xuejun, então porta-voz da Comissão Nacional da China para Planejamento Populacional e da Família, esclareceu diante de jornalistas, que a política de controle de natalidade chinesa não se resume a uma política de “um feto” ou “um filho”, mas envolve “orientações para diferentes categorias de pessoas, e há diferenças entre elas” (apud XINRAN, 2015, p. 249-250) De acordo com a declaração de Yu Xuejun entre 30 e 40% da população, naquele momento, podia ter dois ou mais filhos. Ainda segundo ele, a discrepante desigualdade entre o desenvolvimento social e o crescimento populacional na China se deve à vastidão do território do país. Cada região se encontra num estágio diferente de desenvolvimento e enfrenta diferentes problemas demográficos. Em função disso, as regras de controle de natalidade foram pensadas com o objetivo de permitir que cada área estabeleça suas próprias políticas de controle de natalidade, de acordo com a sua necessidade.

Concernentemente à complexidade da demografia chinesa, para se ter uma ideia, ainda segundo Xinran (2015) o sexto censo nacional do país, de maio de 2014, categorizou as 656 cidades chinesas em quatro categorias: [1] as megacidades, contabilizadas em 45 e cuja população urbana excede 1 milhão ; [2] as cidades grandes, contabilizadas em 78, no ano de 2004, cuja população urbana compreende entre 500 mil e 1 milhão de pessoas; [3] as cidades de tamanho médio, contabilizadas em 213, no ano de 2004, cuja população urbana varia de 200 mil a 500 mil pessoas ; e [4] as pequenas cidades, contabilizadas em 320, no ano de 2004, cuja população urbana é inferior a 200 mil.

era gay por ele falar contra a reprodução humana e por ele ter se divorciado da esposa. A professora de chinês falha na sua missão impossível e absolutamente desconhecida pelo estudante de chinês, e em decorrência é expulsa da casa em que morava e da igreja. Liuli acaba morando numa creche, na Avenida Vinte e Cinco de Março, onde conhece a criança que perdeu os pais assassinados e que será levada aos pais adotivos de Liuli, pelo estudante de chinês, com uma autorização forjada pela Polícia Federal, no “voo das seis pra Xangai”.

O estudante de chinês perdeu a esposa depois de tê-la feito interromper duas gravidezes, de ela ter sofrido um terceiro aborto, espontâneo, e de ela se apaixonar por um quiroprático americano, que desejava ter filhos. O estudante foi aprender chinês por, equivocadamente, buscar uma língua livre de equivocidade e capaz de dizer tudo e para enriquecer seu currículo ferido pelo desemprego. Ele passa a saber das histórias dos delegados e do agente pelo que ouve através de uma “divisória ordinária” – idêntica as utilizadas na escola de chinês – que separa a sala em que ele estava sendo interrogado da sala em que conversam o delegado e a delegada.

Eis o enredo de *Reprodução*. Todavia, para ler esse romance, é preciso desenredar-se do enredo e mesmo desenredar-se de certos discursos. O romance se estrutura em três capítulos intitulados [I] “A língua do futuro”, [II] “A língua do passado” e [III] “A língua do presente”. A obra, como talvez sugira, de antemão, a divisão dos capítulos, demanda que o leitor não a leia numa lógica linear. Ela é feita de diálogos virtuais em que só se ouve a voz de um dos interlocutores; mais especificamente, em que só se ouvem as vozes do estudante de chinês, da delegada – entreouvida pelo estudante de chinês através da fina divisória – e a do suspeitíssimo narrador, que organiza o enredo e intervém, [entre colchetes], no discurso dos personagens, pontuando algo. No capítulo I, o leitor encontra a primeira parte do interrogatório do estudante de chinês pelo delegado, além da introdução feita pelo narrador. No Capítulo II, a voz majoritariamente ouvida e lida é a da delegada, confrontando o delegado. Mas, ao final do capítulo, aparece brevemente a voz do delegado respondendo a perguntas da colega. No capítulo III, o interrogatório do estudante de chinês é retomado e há os comentários finais do narrador, que, ironicamente, oferece uma explicação para o enredo, fazendo um corte no falatório dos personagens. Os capítulos, embora numerados, titulados e epigrafados, devem ser tomados como as “divisórias ordinárias” da escola de chinês e da delegacia, que abafam os sons, mas não os emparedam, não os impedem de ecoar e incidir nos ouvintes-falantes. Essas “divisórias ordinárias” do romance propiciam um jogo de sons, que se repetem, que se misturam, que ressoam e fazem ouvir a equivocidade da linguagem. É necessário deixar-se levar por esse jogo; é preciso ler os sons, sondá-los e deixar-se perscrutar por eles. É preciso desfiar a trama, mostrar do que os fios são feitos.

## 2.1 Voz da escrita a vós da leitura: “Você parece que não ouve!”

Já no princípio do romance, Bernardo Carvalho através do estudante de chinês, sublinha, pela estrutura linguageira, a equívocidade da língua portuguesa, ao mencionar a complexidade da configuração do chinês, que parece enfatizar a evanescência do significado:

Chinês é a língua do demônio. [...] Até grego, em comparação, é bolinho. Em mandarim, a mesma sílaba tem quatro sentidos diferentes. [...] E olha que tem outras línguas com mais tons ainda. O cantonês, por exemplo, que também é uma forma de chinês. É que nem sair atirando. Se acertar, é sorte. [...] Quatro tons diferentes. Para não falar das homofonias. **O que é homofonia? Como assim, o que é homofonia?! Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som.** (CARVALHO, 2013, p. 14-15, destaque nosso)

O estudante explica ao delegado a dificuldade de se entenderem enunciados chineses, a partir das complicações proporcionadas pelos tons, que fazem uma mesma sílaba chinesa ter vários sentidos diferentes. Das homofonias em língua chinesa, o estudante nem fala, por considerar que os tons já oferecem dificuldades o suficiente para tornar compreensível a impossibilidade de um estudante de chinês brasileiro, com seis anos de experiência na aprendizagem do idioma, de entender o que lhe disse, em chinês, sua ex-professora chinesa. Mas, apesar de não se deter nas homofonias chinesas, pela estrutura morfo-fonética da língua portuguesa, o estudante de chinês explica ao delegado o que é homofonia e acaba destacando a equívocidade da sua própria língua: “Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som.” Com essa frase, atribuída ao estudante de chinês, Bernardo Carvalho relaciona a linguagem à sexualidade humana, que não se restringe à reprodução da espécie. Se, por essa frase, que aproxima a linguagem da sexualidade, o autor sublinha que sexo não tem a ver só com reprodução; pela frase, também, o autor leva o leitor a pensar que o que se lê e o que se escreve não têm só a ver com significado, com sentido.

Essa explicação do que seria uma homofonia acaba fazendo que, noutra momento do interrogatório, o delegado se confunda quanto ao significado de “homeopatia<sup>7</sup>”, em função de

---

<sup>7</sup> “Homeo-”, de acordo com Cunha (1994, p. 415), é um elemento de composição, do grego *homoios* (“da mesma natureza”; “igual, semelhante”), documentado em “alguns compostos introduzidos, a partir do século XIX, na linguagem científica internacional”. Dentre essas palavras compostas por esse elemento está “homeopatia”, datada de 1858, oriunda do francês *homéopathie*, por sua vez derivada do alemão *Homöopathie* – palavra criada, em 1796, pelo médico alemão S.C.F. Hahnemann.

seu prefixo, o mesmíssimo de “homofonia<sup>8</sup>” e “homossexual<sup>9</sup>”: “Doses homeopáticas. Nada a ver com homofonia. Mesmo prefixo, outra palavra.” (CARVALHO, 2013, p. 24) Semelhança, “mesmidade” que causa confusão e que é explorada por Bernardo Carvalho para dizer de uma diferença que também gera equívocos, que também confunde: a diferença sexual. “Não vou falar das homofonias. O senhor me chama de gay mas não posso falar das homofonias. Então, é um diálogo de surdos. Só um decide o que quer ouvir e o que o outro vai dizer.” (CARVALHO, 2013, p. 153) Mais uma vez e, agora, mais diretamente, o autor aproxima, pela estrutura mesma da linguagem, a equivocidade da linguagem à equivocidade sexual. A semelhança entre “homofonia” e “homossexual”, que possuem o mesmo prefixo, é retomada para fazer referência ao fato de o estudante de chinês ter sido tomado por homossexual pela ex-professora de chinês e pelo delegado, em decorrência do que diz, de diversas maneiras, sobre a reprodução humana ser uma forma de suicídio e sobre o seu divórcio estar relacionado ao desencontro entre ele, que não deseja ser pai, e a mulher, que desejava, irrevogavelmente, ser mãe. Desse modo, nesse trecho, o que é da ordem do sexual não está tão distante do que é da ordem da linguagem, como faria crer a gramática, segundo a qual, apesar do prefixo, homofonia e homossexualidade não têm “Nada a ver [...]. Mesmo prefixo, outra palavra.” (CARVALHO, 2013, p. 24). Ao contrário do que faria crer a gramática, nesse trecho, no romance inteiro e na vida, o sexual e o linguageiro não só estão próximos um do outro, são indissociáveis. Seis páginas depois do início do romance: Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som.” (CARVALHO, 2013, p. 15). Cento e trinta e oito páginas depois, quatorze páginas antes do fim do romance: “Não vou falar das homofonias. O senhor me chama de gay mas não posso falar das homofonias. Então, é um diálogo de surdos. Só um decide o que quer ouvir e o que o outro vai dizer.” (CARVALHO, 2013, p. 153) Entre as cento e sessenta e sete páginas que constituem o romance, há muitas outras aproximações entre sexualidade e linguagem. Isso será explorado ao longo deste trabalho.

Quanto ao apontamento do estudante de que o diálogo entre ele e o delegado seria um “diálogo de surdos”, se ouvir bem significa escutar o que o outro quer dizer, todo diálogo é um

---

<sup>8</sup> “Hom(o)-” é, segundo Cunha (1994, p. 415), um elemento de composição, do grego *homós* (“igual, semelhante”), documentado em “compostos formados no próprio grego, como ‘homogêneo’, por exemplo, e em vários outros introduzidos, a partir do século XIX, na linguagem científica internacional”. Dentre as palavras formadas por esse elemento de composição, estão “homofonia” (datada de 1844) e “homossexual” (datada de 1899). “Fon(o)-”, por sua vez, segundo Cunha (1994, p. 364), é um elemento de composição, do grego *phoné -ês* (“som, voz”), documentado em palavras eruditas, algumas formadas no próprio grego – “fonético”, por exemplo – e outros “introduzidos, a partir do século XIX, na linguagem científica internacional”. Machado (1952?, p. 1010), acrescenta, ao elemento de composição “Fon(o)”, dentre outras, a acepção de “faculdade ou direito de falar, uso da palavra”. Assim, “fon(o)” pode ser entendido como “linguagem”, além de “som, voz”.

<sup>9</sup> “Sexo” é, de acordo com Cunha (1994, p. 719), palavra oriunda do latim *sexus -ūs*, e tem sua origem datada de 1572. “Sexualidade” tem sua origem datada de 1813 e origina-se do latim tardio *sexualis*.

“diálogo de surdos”, na medida em que, como todo falante experiencia e *Reprodução* atesta, há um oceano, ou mais precisamente, uma descontinuidade, entre o que se quer dizer, o que se diz e o que o outro escuta. **“Você é que disse. O.k., não disse. Não veio pra me investigar. Eu é que disse que você disse. Não é a mesma coisa. Não vamos nos prender aos detalhes.”** (CARVALHO, 2013, p. 88, destaques nossos) A expressão “diálogo de surdos”, do estudante de chinês, ecoa esse enunciado da delegada, assim como esse enunciado da delegada ecoa aquele enunciado do estudante de chinês acerca do “diálogo de surdos”, e, assim, Bernardo Carvalho reitera a dimensão de mal-entendido da linguagem, que excede a sua função de enunciar.

Caso insistam dúvidas no leitor de *Reprodução* quanto a “homofonia” ter mesmo a ver com “homossexual” ou, mais precisamente, quanto a linguagem ter a ver com sexo, o autor, através do narrador, torna explícita a intenção de que o romance seja lido em sua materialidade e não fique restringido às pretensas amarras do sentido:

**Como assim, nada a ver o cu com as calças?! Tudo a ver! Tudo a ver o cu com as calças! Afinal, o que é que você deve a ele? Ele disse que era pra você fazer um esforço.** Eu sei que você achou que ele era a pessoa certa pro cargo. Foi o que você me disse, pra me convencer. Como se precisasse. Também acho que ele devia estar agradecido. **Sei lá porque é que está jogando isso na sua cara. E quem sou eu pra saber, se nem você sabe!? É claro, você fez a sua parte. Que mais que ele quer?** Eu concordei. **O que é que você está querendo dizer com não devia?** E eu tinha escolha? Eu não disse que ele é desonesto. Também não disse que é incompetente. Mas ele tem antecedentes. Está no relatório. **No meu, não; no dele.** Pedi um relatório, sim. Pedi os antecedentes dele. Vai me dizer que também não sabe do relatório sobre ele? Claro que é do seu interesse! **Está aqui ó! Como não deve nenhum favor a ele? Anos?** [*O estudante de chinês, especialista em homofonias, e depois de tanto ouvir falar em cu, arqueia as sobrancelhas do outro lado da divisória ordinária, também usada para aumentar o número de salas na escola de chinês.*] (CARVALHO, 2013, p. 85-86, itálico do autor; negrito nosso)

Nesse trecho, o favoritismo do delegado em relação ao agente ganha uma feição sexual. O excerto começa com uma enfática afirmação de uma relação inusitada – “Como assim, nada a ver o cu com as calças? Tudo a ver! Tudo a ver o cu com as calças!” –, sublinhada por uma gestualidade – “Está aqui ó!” – e, ainda, termina com uma homofonia – entre “anos” e “ânus” – que, reiterando aquela afirmação inicial, faz que o favor devido pelo delegado ao agente seja tomado por um favor sexual – “Como não deve nenhum favor a ele? Anos?”. Assim, todo o trecho pode ser lido nesse sentido, conforme evidencia o negrito. Principalmente porque o autor, faz o estudante de chinês, “especialista em homofonias”, “arquear as sobrancelhas”, “depois de tanto ouvir falar em cu”. O mesmo acontece com o trecho a seguir, em que uma impotência, que podia ser entendida em sentido amplo, como inerente à condição humana, à condição de

desejante do sujeito, é tomada em sentido restrito como impotência sexual. Neste trecho, também, o atributo “louca”, utilizado para se referir a mulher de que se fala (a mãe do agente) e não à mulher que fala (a delegada), é entendido pelo ouvinte (o delegado) como referente àquela que fala:

Não acredito que você **abusou** de uma **louca**. **Oi? Eu, não. A mulher descalça**. Não acredito que disse que amava ela. Não acredito que não quis saber dela no dia seguinte, depois de ter dito que amava ela. Não acredito que riu dela e que chamou ela de louca do Butantã pros amigos, no dia seguinte. Mesmo com dezenove anos, dezoito. Não justifica. O problema é amar, não é? Ninguém nunca te disse que você tem mau hálito? Que é que você está querendo dizer? Achei que fazia parte da investigação. **Não fiquei ofendida. Não precisa se desculpar. Estou acostumada. Querer não é poder. É o que diz o pastor. Você acha que o pastor também é impotente? Não foi o que eu quis dizer. Agora, se a carapuça serviu. Não estou jogando na cara de ninguém. Não disse que estava falando de você. A gente mal se conhece.** A gente tem um problema pra resolver e você fica se prendendo aos detalhes. Agora vai ficar ofendido? **Bom, pelo menos, se o problema fosse só esse, a questão da reprodução humana estava resolvida. Ninguém ia ter que se preocupar com crescimento e aquecimento global. Está dizendo que estou velha, não é isso? Que eu tenho um corpo horrível. Que nenhum homem pode se sentir atraído por um corpo desses. Vai me dizer que eu sou a velha dos clubes de encontros?** (CARVALHO, 2013, p. 118-119, destaques nosso)

A aproximação da delegada e da mãe do agente, a partir do equívoco do delegado, é feita não só pelo significante “louca”, mas também pelo significante “abusada”, evocado pelo “abusou”. Tanto uma quanto a outra foi vítima de abuso do delegado – abuso sexual, no caso da mãe do agente, e abuso de autoridade, no caso da delegada –, e as duas mulheres excederam limites do que a sociedade, geralmente, considera aceitável para uma mãe; elas são passíveis de serem tomadas por abusadas, portanto. A mãe do agente não reconhecia seu filho e a delegada assassinou o seu, anos depois de tê-lo expulsado de casa. Essas duas mulheres são aproximadas, também, pela encenação de um ato imaginativo do estudante de chinês, em que a mãe do agente e a delegada possuem a mesma fisionomia e o mesmo comportamento de “gritar desaforos”:

*[O estudante de chinês imagina uma mulher magra, com cabelos pretos escorridos até a cintura, à imagem de uma crente, mas com as sandálias na mão, descalça como uma hippie que caminhasse com uma cestinha na mão, colhendo cogumelos pelo campo, embora na verdade caminhe pelas calçadas, gritando desaforos, [...] e imagina para a voz feminina que ouve na sala ao lado a mesma fisionomia da mulher que caminha descalça pelas ruas, só que, na sua imaginação, a delegada na sala ao lado está de tailleur e a hippie usa uma bata tie-dye.]* (CARVALHO, 2013, p. 89, destaque do autor)

Essa aproximação entre as duas mulheres faz ecoar as aproximações entre a delegada, a Liuli e a ex-mulher do estudante de chinês, e todas essas três são aproximadas à mãe do agente, por serem devotas de Deus – ou por se valerem da palavra divina – e por terem a maternidade (no caso de Liuli, o desejo de maternidade) marcada por reveses.

Minha mulher me deixou por um quiroprático e vocês me chamam de gay?! Quiroprático americano! Não, não é daí que vem o meu antiamericanismo. Não tenho culpa se a vasectomia deu errado! O médico era brasileiro. **Minha ex-mulher disse que era obra de Deus. Na língua dela, a incompetência tem outro nome: Deus. Deus queria que ela tivesse filhos. E ela queria ter filhos. Eu, não; ela!** Dois abortos. Três, se contar o que perdeu sozinha, por conta própria. Obriguei, mas não era minha culpa. Não fui obrigado a fazer uma vasectomia? Então! Não é minha culpa se a operação deu errado. Ela usurpou meus espermatozoides! (CARVALHO, 2013, p. 141, destaque nosso)

Nesse trecho, pela voz do estudante de chinês, a ex-esposa dele é caracterizada como devota de Deus, como alguém que acredita que seu desejo responde à vontade divina, que está em sintonia com a vontade divina, ou pelo menos alguém que afirma que seu desejo responde à vontade divina, que está em sintonia com vontade divina. No trecho a seguir, a ex-professora do estudante de chinês é denominada “noiva de Jesus”:

A única coisa que a mãe biológica queria saber era se a minha professora a essa altura da vida já tinha arrumado um marido. E ela não gostava quando perguntavam da vida dela. Não! Foi ela que me contou que trabalhava numa igreja. Era noiva de Jesus. Não perguntei nada. Deduzi. (CARVALHO, 2013, p. 26, destaque nosso)

Nesse excerto, ainda, a questão da maternidade concernente à Liuli aparece pela menção da mãe biológica ter querido saber, de saída, se ela “já tinha arrumado um marido”, o que lhe possibilitaria exercer a maternidade, suposto destino das mulheres. O “marido” que Liuli pretendia para si “era” “Jesus”. Jesus, de acordo com o discurso bíblico, demanda a reprodução do corpo, no matrimônio: “Crescei e multiplicai-vos.”<sup>10</sup> (CARVALHO, 2013, p. 36; p. 44) Liuli, dedicada “noiva de Jesus”, então, tomou para si a missão de casar-se com o estudante de chinês, ter seu(s) filho(s), e, assim, salvá-lo da homossexualidade. Liuli “era noiva de Jesus”, a ex-mulher do estudante de chinês dizia que as suas gravidezes eram “obra de Deus”, a mãe do agente é imaginada “à imagem de uma crente” (CARVALHO, 2013, p. 89), pelo estudante de chinês, como, assim, também é percebida, pelo agente, a delegada, que frequentava a igreja do pastor criminoso, esteve na “marcha com Jesus” e é “cínica”.

Você diz uma coisa aqui e faz o contrário ali. E tem que acreditar que está fazendo a mesma coisa. [...] Tem que acreditar que o que você diz é o que você faz. Eu te pergunto: que é que toda essa gente vai fazer com Deus se não é pra resolver o problema da hipocrisia? Me diz. Eu olho pros lados, na igreja, na marcha com Jesus, e penso: que é que eles vão fazer com Deus? Posso responder por mim. Sério? **Cínica?** Sabia que você ia dizer isso. Não disse mas pensou. (CARVALHO, 2013, p. 71, destaque nosso)

<sup>10</sup> Todo mundo sabe que não pode parar de crescer. [...] O mesmo que disse **Jesus. Deus, tanto faz.**” (CARVALHO, 2013, p. 44, destaque nosso.)

“Cínica” se pronuncia do mesmo modo que “sínica”. “Sin(o)” é, segundo Cunha (1994, p. 726), um elemento de composição, do latim *sin-*, de *Sīnae*, derivado do grego *Sínai* “a China”, “que se documenta em alguns compostos introduzidos, a partir do século XIX, na linguagem erudita”. *Sínai*, ainda de acordo com Cunha (1994, p. 726), possui, provavelmente, remota origem árabe, e a palavra “sínico” encontra-se documentada a partir do século XX, ao passo que “sinologia” e “sinólogo” datam de 1874 e são derivadas do francês *sonologie* e *sinologue*, respectivamente. É interessante notar, entre parênteses, que uma língua contém em si ecos de outras. Como foi dito, anteriormente, “Homeopatia” surgiu da palavra francesa *homéopathie*, que é derivada da palavra alemã *Homöopathie*. “Sin(o)” vem do latim *sin-*, de *Sīnae*, por sua vez, derivado do grego *Sínai*, talvez de remota origem árabe. É como se as “divisórias ordinárias”, separassem, ordinariamente, não só às salas da escola de chinês, às salas da delegacia e os capítulos do romance, mas também às línguas, fazendo ser sempre incerta a origem de uma palavra.

Ainda entre parênteses, a remota origem árabe de *Sínai* ecoa a repetitiva sugestão do delegado de que o sobrenome do estudante de chinês seria árabe e que, portanto, diferentemente do que o estudante alega, ele não teria antepassado chinês algum. “Semita? O meu nome? Não, não. É, parece árabe, mas não é. Não, não é. Certeza absoluta. Onde é que o senhor quer chegar? O senhor não vai reter o passaporte, vai? Vai reter? O nome não é árabe.” (CARVALHO, 2013, p. 29). “O nome não tem nada a ver. Não parece, mas é chinês. Garanto, o nome é meu. Sou eu que estou dizendo. O mesmo nome? Bom, o seu amigo pode ser o que ele quiser, turco, árabe, salafista, jihadista, mas eu sou chinês.” (CARVALHO, 2013, p. 43)

A possibilidade de “sínico” ter remota origem árabe pode ser associada à origem perdida de um nome próprio (o sobrenome do estudante de chinês, que é idêntico ao sobrenome do amigo árabe do delegado, mas que é chinês, de acordo com o estudante). A associação entre a origem perdida de uma palavra e a origem perdida de um sobrenome acaba por apontar, de certo modo, a ausência de um traço originário, de um traço capaz de representar propriamente o sujeito, que pode contar com começos, mas não com uma origem, a não ser como “origem perdida” (ATTIÉ, 2012/2014).

Num romance como *Reprodução*, escrito para ser lido em sua literalidade, em sua materialidade, a delegada “cínica” é também sínica, e a sínica Liuli é, também, “cínica”. De

acordo com o Aulete Digital<sup>11</sup>, “cinismo”<sup>12</sup> é formado a partir do grego *kynismós* (“referente ou semelhante a cão”). Liuli, segundo conta o estudante de chinês, foi seguida e cheirada por todos os cachorros na aldeia, como se fosse uma cadela, depois de ter comido, sem saber, a carne do cachorro de sua casa:

Minha ex-professora de chinês é fóbica. Não ia se arriscar a vir pro aeroporto pra ser cheirada por cachorro da polícia de entorpecentes. Chinês é louco por bicho. O que puser na frente, ele come. Mas a minha professora detesta os animais. Sempre detestou, desde pequena. [...] Uma vez, fizeram ela comer carne de cachorro no café da manhã, porque não tinha outra coisa em casa, mas não contaram para ela porque senão ela não comia, claro. [...] E quando saiu pra escola [...] e de repente notou que estava sendo seguida por um cachorro? Começou com um. E dali a pouco já eram dois e depois três e quatro. E, no final, todos os cachorros da aldeia estavam seguindo a minha ex-professora de chinês, pra vingar o cachorro que ela tinha comido no café da manhã. E, antes que ela pudesse entender o que estava acontecendo, já estava cercada por uma matilha de dezenas de cães que não latim, não mordiam, não faziam nada além de cheirar e seguir a minha ex-professora até a escola. Todos cheirando a minha ex-professora de chinês. Pra humilhar, claro. Bicho é foda. (CARVALHO, 2013, p. 30-31)

Sínico(a) e cínico(a) são associados(as), ainda, pela afirmação de que chinês não teria vergonha: “[...] ela [Liuli] disse que chinês não tinha vergonha” (CARVALHO, 2013, p. 20). O “s[c]inismo” das mulheres de *Reprodução*, traçado pela confusão entre “cínica” e “sínica” vai longe e parece interrogar o feminino.

O trecho a seguir constitui um devaneio do estudante de chinês, enquanto ouve, pela “divisória ordinária”, a delegada mencionando a língua capaz de dizer Deus que o agente queria proteger.

*[O estudante de chinês fecha os olhos e tenta sonhar acordado, como o agente, imagina que lembra de sonhos que, por nunca terem sido sonhados, só pode estar sonhando agora, e, de olhos fechados, procura imaginar o mundo inimaginável ao qual se refere a única língua que, a crer no missionário, é capaz de dizer Deus e que sobrevive graças a ele e a mais ninguém: é um mundo que lembra curiosamente o cenário dos antigos filmes de Tarzan, que o estudante de chinês via na infância, nas festinhas de aniversário, quando não passavam os antigos filmes de James Bond. Imagina uma floresta virgem através da qual despontam montanhas rochosas em direção às nuvens. No cocuruto de uma delas, entre o dossel verdejante e as nuvens, vivem as Amazonas, mulheres guerreiras entre as quais ele reconhece, de repente, a ex-professora de chinês, correndo de um lado para outro, com um arco e uma flecha nas mãos. Está impaciente, vestida com um biquíni de couro de gorila que a torna muito sexy, dando ao biotipo antes tísico a compleição de Raquel Welch quando jovem. Durante semanas depois da festinha na qual, aos oito anos, tivera o prazer de*

<sup>11</sup> <http://www.aulete.com.br/cinismo>.

<sup>12</sup> Cinismo, de acordo com o “Dicionário de Filosofia” de Nicola Abbagnano (2007), foi a doutrina da escola socrática criada por Antístenes de Atenas (séc. IV a.C.), no Ginásio Cinosargos. Ainda de acordo com Abbagnano, provavelmente, o nome da doutrina seria derivado do nome do Ginásio, ou, do “ideal de vida” da doutrina, inspirado na “simplicidade” e no “descaramento” da vida canina. A “tese fundamental” dessa doutrina seria a de que o único fim do homem seria a “felicidade”, que consistiria na “virtude”, uma vez que fora dela não existiriam “bens”. Assim, consistiram em características dos cínicos o “desprezo pela comodidade, pelas riquezas e pelos prazeres”, e “o mais radical desprezo pelas convenções humanas e, em geral, por tudo que afasta o homem da simplicidade natural de que os animais são exemplo”. (ABBAGNANO, 2007, p. 166) A palavra “cinismo” se manteve na “linguagem comum” para “designar um certo descaramento.” (ABBAGNANO, 2007, p. 166.)

*descobrir a cidade das amazonas num filme de Tarzan, o estudante de chinês sonhou com a referida cidade: no sonho, era capturado pelas amazonas e levado até a líder delas no cocoruto da montanha. Amarrado, amordaçado e pendurado numa vara horizontal, antes de ser carregado como um animal alvejado pelas flechas das amazonas até sua líder. Na época do sonho, **o que mais o intrigara foi ver que a chefe das amazonas não possuía rosto (o rosto estava borrado) – e que, portanto, ele não podia reconhecer nela nenhuma expressão decifrável, nem de prazer nem de repulsa, ao recebê-lo.** Qual não é sua surpresa agora, enquanto sonha acordado, imaginando o mundo ao qual poderia se referir aquela língua inimaginável, falada apenas por dois indivíduos (e, depois da morte do índio, por um só, que insiste em se manter calado), ao reconhecer que **o rosto da chefe das amazonas é na verdade o da ex-professora de chinês, que lhe estende os braços, dando-lhe as boas-vindas, e repete a frase que ele não entendeu, enquanto ela era levada à força da fila do check-in, antes de desaparecer de novo, a frase que ele continua sem entender no sonho acordado.** No mundo das amazonas imaginado pelo estudante de chinês, onde coincidentemente se fala chinês e também a única língua capaz de dizer Deus, depois de ele ter sido levado ao palácio das amazonas e descoberto que a líder delas não era outra senão sua ex-professora, o estudante de chinês é confinado num quarto no alto de uma torre, de onde tem a vista do dossel de árvores tropicais que se estende até o horizonte. À noite, quando já dorme e sono solto depois do dia cansativo, o estudante de chinês desperta com batidas à porta, tão fortes que lhe dão a impressão de que a visita do outro lado deseja derrubá-la. Ele acorda assustado, pula da cama e pergunta: ‘Quem é?!’ A porta se abre lentamente, com um rangido. Entra a professora de chinês, ainda vestindo o biquíni de couro de gorila, e se dirige ao estudante de chinês na língua que ele deveria, se não dominar, ao menos compreender, nem que fosse por tê-la estudado durante os seis piores anos de sua vida: ‘Yi ge liu yan shuo dao’ (Tenho um recadinho pra você), mas ele não entende. ‘Zhi shi tong zhi ni’ (Só pra te avisar...), mas ele continua sem entender. E, de repente, a professora de chinês arremata com uma frase que ao aluno soa inexplicavelmente límpida, como a neve e o português: ‘... que amanhã começam as provas e que você vai participar’. O estudante de chinês fica perplexo. Provas? ‘Dou hao ma?’ (Tudo bem?), ela pergunta por perguntar, como se ele ainda tivesse alguma escolha. Ele não sabe o que responder, e nem precisa explicar que não se preparou, que não estudou nada – tudo já está demasiado claro pelo seu silêncio. ‘Wo men ti gong shi ying shi chang hang qing de gong zi’ (Oferecemos salário compatível com o mercado), ela acrescenta. Ele não sabe do que ela está falando, mas tanto faz, porque, a esta altura, já deixou de entender de novo.] (CARVALHO, 2013, p. 128-130, itálico do autor, negritos nosso)*

No devaneio do estudante de chinês, a única língua capaz de dizer Deus é o chinês, que ele não fala nem entende, mas a chefe das amazonas, que é sua ex-professora chinesa, fala. E, aqui, vale sublinhar, entre parênteses, que as amazonas, na mitologia grega, são integrantes de uma nação composta exclusivamente de mulheres. A ex-mulher do estudante também fala a língua capaz de dizer Deus: “Minha ex-mulher disse que era obra de Deus. Na língua dela, a incompetência tem outro nome: Deus. Deus queria que ela tivesse filhos. E ela queria ter filhos. Eu, não; ela!” (CARVALHO, 2013, p. 141) A delegada também fala a língua capaz de dizer Deus: “Eu te pergunto: que é que toda essa gente vai fazer com Deus se não é pra resolver o problema da hipocrisia? Me diz. Eu olho pros lados, na igreja, na marcha com Jesus, e penso: que é que eles vão fazer com Deus? Posso responder por mim”. (CARVALHO, 2013, p. 71) O estudante de chinês não fala, nem entende chinês e só fala “Deus” para falar da língua de uma

mulher cujo desejo ele não pode satisfazer e tampouco entender, seja essa mulher a ex-esposa ou a ex-professora de chinês chinesa, ou mesmo a delegada.

Em *Reprodução*, o chinês, assim como a língua do índio assassinado pelo missionário com a arma do agente gentil, encarna uma língua impossível, capaz de dizer o que linguagem alguma é capaz de dizer. A impossibilidade da linguagem é chamada Deus, em *Reprodução*. Quem fala Deus são três mulheres que o estudante de chinês não consegue satisfazer nem entender: a ex-mulher, a Liuli e a delegada. Assim, por falarem “Deus” – ou seja por dizerem que há indizível – e por não terem seu desejo satisfeito ou entendido pelo estudante de chinês –, elas são sínicas – e cínicas. Melhor: por mostrarem que há indizível e há impossível de satisfazer, a ex-mulher, a Liuli e a delegada são “s[c]ínicas”

Num dado momento do romance, Bernardo Carvalho escreve: “[*Na sala ao lado, o estudante de chinês se pergunta por um instante se afinal todas as mulheres amam Jesus, acreditam no Espírito Santo e frequentam igrejas ou se, no fundo, não será ele quem está ouvindo coisas.*]” (CARVALHO, 2013, p. 62, destaque do autor) Essa pergunta instantânea do estudante de chinês localiza algo que lhe parece próprio às mulheres e que não lhe é acessível; essa pergunta ressoa o “s[c]inismo”, o dizer-Deus, o dizer-que-há-indizível da ex-mulher do estudante de chinês, da Liuli e da delegada. Essa pergunta instantânea do estudante de chinês, também, porta uma pergunta insistente do estudante de chinês, a saber, se a maternidade responderia ao desejo de todas as mulheres. Desse modo, a pergunta do estudante de chinês relaciona, em tom interrogativo, a maternidade ao “s[c]inismo”. O “s[c]inismo” das mulheres cujos desejos o estudante não pode satisfazer, nem entender, e que é projetado em todas as mulheres, na pergunta instantânea do estudante de chinês, além de aparecer pelo som, pela voz, aparece também pela imagem, pelo olhar. No devaneio do estudante de chinês, que ocorre quando ele ouve a delegada mencionar a língua do índio assassinado com a arma do agente gentil, o rosto chinês da Liuli assume o lugar do rosto borrado da chefe das amazonas do sonho infantil:

*Na época do sonho, o que mais o intrigara foi ver que a chefe das amazonas não possuía rosto (o rosto estava borrado) – e que, portanto, ele não podia reconhecer nela nenhuma expressão decifrável, nem de prazer nem de repulsa, ao recebê-lo. Qual não é a sua surpresa agora [...] ao reconhecer que o rosto da chefe das amazonas é na verdade o da ex-professora de chinês, que lhe estende os braços, dando-lhe as boas-vindas, e repete a frase que ele não entendeu, enquanto ela era levada à força da fila do check-in, antes de desaparecer de novo, a frase que ele continua sem entender no sonho acordado. (CARVALHO, 2013, p. 129, destaque do autor)*

Ainda concernentemente a pergunta instantânea do estudante de chinês, vale acrescentar que, independentemente de todas as mulheres amarem ou não Jesus, acreditarem ou não no

Espírito Santo e frequentarem ou não igrejas, ou ainda, independentemente da maternidade responder ou não ao desejo de todas as mulheres, o estudante de chinês, assim como o leitor, está, sim, ouvindo coisas, porque é condição do ser falante ouvir coisas. E, em *Reprodução*, essa característica do ser falante de “ouvir coisas” aparece, insistentemente, e de forma a evidenciar a indissociabilidade entre linguagem e corpo, linguagem e sexualidade. O autor, desde o princípio do romance, chama a atenção do leitor para o som: “O que é homofonia? Como assim, o que é homofonia?! Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som.” (CARVALHO, 2013, p. 14-15). O autor, ainda, faz o “estudante de chinês, especialista em homofonias” “arquear as sobrelhas do outro lado da divisória ordinária”, “depois de tanto ouvir falar em cu” (CARVALHO, 2013, p. 86) Como se não bastasse, o autor, através da voz da delegada, lembra o leitor de que ele, o leitor, ouve – “Você parece que não ouve!” (CARVALHO, 2013, p. 112) – e brinca com a inteligência do leitor ao insinuar a sua própria inteligência, por meio de um jogo sonoro que mistura efeitos de sentido:

Aqui diz que os homens há cem mil anos não podiam falar, porque não tinham o aparelho vocal desenvolvido como o nosso. Como? Através de um crânio de Israel. Oi? Crânio de época, descoberto em Israel! Osso, esqueleto, nada a ver com o sujeito ser um crânio! Nada a ver com a inteligência do autor. (CARVALHO, 2013, p. 113)

A provocação sobre a inteligência do leitor, através da insinuação da inteligência do próprio autor, estende-se numa antecipação de uma crítica negativa desencadeada pelo fato de *Reprodução* ter sido escrito para ser lido na sua literalidade, para ser “mal lido”, incompreendido: “Línguas de uma pessoa só! Esse livro é uma piada de mau gosto que a gente não entende. É pior que os romances da escritora Márcia!” (CARVALHO, 2013, p. 117)

Línguas de uma pessoa só. Diante de tantos mal-entendidos, diante da inescapável equivocidade que atravessa a existência do sujeito, a ideia de que exista uma língua para cada um e que a comunicação aconteceria, por acidente, como um acontecimento secundário não parece nada estapafúrdia. Não que haja mesmo uma língua para cada pessoa, fosse esse o caso seria um verdadeiro “bruaá babélico” (CARVALHO, 2013, p. 62). A linguagem, sempre do Outro, e anterior ao sujeito exige que, como sujeito, ele se avenha com os significantes que o precedem. Alguma comunicação é necessária à vida em sociedade. Mas há, conforme demonstra *Reprodução*, algo de singular na relação do sujeito com a linguagem que fada a linguagem ao equívoco. Lacan (1972-1973/2008) chamou *lalangue* – lalíngua – aquilo de que a linguagem é feita. Lalíngua faz que a linguagem não seja só enunciação.

Silvane Carozzi (2017, p. 22-23) destaca o uso, por Freud, do conceito-limite (*Grenzbegriff*), de Kant, para situar a pulsão. O limite demarcado pelo conceito-limite não diria respeito somente à localização da pulsão entre o psíquico e somático, mas também ao que é possível saber dela, sendo ela constituída por traços consequentes da história individual. O conceito-limite, portanto, tem função apenas negativa de determinar limites ao que se pode conhecer, e foi utilizado, por Freud, para referir-se à incognoscibilidade da pulsão enquanto tal.

Conforme também destaca Carozzi (2017), sendo o inconsciente grafado pelo prefixo “un” (*Unbewusste*), Lacan, n’ “O Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, com o intuito de formalizar a fenda introduzida pela experiência inconsciente, parece ter se valido de um deslocamento do termo *Grenzbegriff* para forjar o termo *Unbegriff*, (inconceito), situando, assim, o inconceito como o limite do inconsciente: “Digamos que o limite do *Unbewusst* é o *Unbegriff* – não o não conceito, mas o conceito da falta” (LACAN, 1988/1964, p. 30). Em se tratando do inconsciente, portanto, há um limite do que é possível saber e há um limite do que um conceito pode apreender.

Há um limite que marca a psicanálise, ante o qual Freud e Lacan não recuaram e que incorporaram, cada um com seu estilo, na própria formalização e transmissão da psicanálise. O “in” da fenda, do traço, da ruptura, não é tratado pela lógica da obturação, nem do tamponamento, mas transformado num saber fazer com ele.

Há também, além desse limite com a qual se constrói a psicanálise, limites outros que marcam uma leitura literária em diálogo com a psicanálise. O rigor metodológico que sustenta este trabalho reside em jamais aplicar à obra literária um enquadramento teórico, mas lê-la de modo a localizar nela um saber com que outros saberes possam dialogar. Traçar o percurso de formalização de um conceito, ou mais precisamente, de um inconceito, embora constituísse um instigante e desafiador exercício, desviaria, sem retorno, este trabalho de seu caminho. Sendo assim, e com o intuito de sustentar o propósito deste trabalho de, a seu modo, não operar pela lógica da obturação ou do tamponamento, nem de recuar frente àquilo que resiste ao saber, lalíngua é, aqui, tomada por aquilo sem o qual não haveria linguagem, já que a linguagem é feita de lalíngua. A linguagem, por sua vez, seria uma elucubração de saber sobre lalíngua e fadada ao equívoco:

[...] O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos da alíngua [lalíngua<sup>13</sup>], pelo seguinte, que ele apresenta toda sorte de afetos que restam

<sup>13</sup> Embora *lalangue* também tenha sido traduzida por alíngua, lalíngua, tradução de Haroldo de Campos, é, conforme nota de edição dos “Outros escritos”, considerada mais proveitosa, uma vez que há uma tendência do

enigmáticos. Esses afetos são o que resulta da presença de alíngua no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado.

A linguagem, sem dúvida, é feita de alíngua. É uma elucubração de saber sobre alíngua. E o que se sabe fazer com alíngua ultrapassa de muito o de que podemos dar conta a título de linguagem. (LACAN, 1972-1973/2008, p. 149)

“E uma língua que só uma pessoa fala ainda é língua?” (CARVALHO, 2013, p. 112). Responder a essa pergunta ultrapassa em muito os objetivos e as possibilidades desse trabalho. Ao contrário, interessa a este texto interrogar o que há de saber fazer com lalíngua em *Reprodução*.

## 2.2 Do real da linguagem: “Então, falamos a mesma língua? [...] Afinal, que língua é essa?”

O estudante de chinês considera o chinês “a língua do demônio”, mencionando a configuração complexa dessa língua repleta de homofonias e em que uma sílaba tem vários sentidos distintos: “Em mandarim, a mesma sílaba tem quatro sentidos diferentes. [...] E olha que tem outras línguas com mais tons ainda. O cantonês, por exemplo, que também é uma forma de chinês. É que nem sair atirando. Se acertar, é sorte. [...] Quatro tons diferentes. Para não falar das homofonias.” (CARVALHO, 2013, p. 14) Em comparação ao chinês, grego, na perspectiva do estudante de chinês, é “bolinho”. Enquanto o português é caracterizado, pelo narrador, como uma língua “cristalina” e “límpida”, mas como uma manhã de inverno ou como a neve. “*E, de repente, pela primeira vez, o estudante de chinês não precisa imaginar mais nada porque passa a ouvir também a voz do delegado, cristalina como uma manhã de inverno e a língua portuguesa*”. (CARVALHO, 2013, p. 131, itálico do autor, negrito nosso.) “*E, de repente, a professora de chinês arremata com uma frase que ao aluno soa inexplicavelmente límpida, como a neve e o português*”. (CARVALHO, 2013, p. 130, itálico do autor, negrito nosso.) Não há limpidez na língua portuguesa, o que há, conforme mostra *Reprodução*, é opacidade, que pode ser, no máximo, mal disfarçada de translucidez, quando iluminada pela presença de uma língua estrangeira e distante, como o chinês.

---

“a” de adquirir função de prefixo de negação, o que transmitiria uma ideia contrária à de Lacan. Além disso, o “la” possibilita evocar “lalação”, uma tônica do termo *lalangue*: “Seguindo a proposta de Haroldo de Campos, adotou-se nesta edição a forma “lalíngua” para traduzir *lalangue*, em lugar de ‘alíngua’, uma vez que neste termo o ‘a’ tende a adquirir função de prefixo de negação – o oposto da idéia de Lacan. Por outro lado, o ‘la’ mantém algum uso em português (La Diva, LaGarbo) e permite evocar ‘lalação’, uma das tônicas do termo *lalangue* Cf. ‘O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua’, Exu, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1990; reimp. em *Correio*, nº 18-9, Belo Horizonte, janeiro 1998).” (Nota da Edição, LACAN, 1973-2003, p. 510.)

Como já foi dito, no início deste capítulo, os três capítulos de *Reprodução* são como as “divisórias ordinárias” da escola de chinês e da delegacia, que abafam os sons, as vozes, mas não impedem que elas se misturem. “A língua do futuro”, “A língua do passado” e “A língua do presente” ressoam umas nas outras, de modo que, diferentemente do que as marcações temporais sugerem, não há fronteira entre elas. A língua do presente é o português brasileiro. A língua do presente é essa em que o estudante de chinês não entendeu o desejo de ser mãe da sua ex-mulher e em que a ex-mulher do estudante de chinês não entendeu o desejo dele de não ser pai. A língua do presente é essa em que o estudante tenta explicar, ao delegado, que apesar de estudar chinês há seis anos e de estar a caminho da China quando foi interceptado, não sabe o que Liuli disse ao ser levada da fila de *check-in* e que também não sabe de nenhuma atividade da ex-professora relacionada ao tráfico de entorpecentes, mas o delegado não entende. A língua do presente é essa em que a delegada é confundida com a “louca” sobre a qual falou, em que o delegado se sente acusado de ser sexualmente impotente ao ouvir a delegada falar sobre a própria impotência e elucubrar a respeito da impotência do pastor, que diz que “querer não é poder”. A língua do presente é essa em que o crânio de um esqueleto achado em Israel é entendido como indicativo da genialidade do autor. A língua do presente é essa em que anos e ânus fazem homofonia, e em que o cinismo de uma mulher, a nacionalidade chinesa de outra, a afirmação de que os chineses seriam “sem-vergonha”, e o embaraço de um homem diante do indizível revelam o “s[c]inismo” das duas mulheres, além de uma terceira, ex-mulher do estudante. A língua do presente é essa que o estudante de chinês fala e na qual está cansado de repetir, mas não para de repetir. “Eu já entendi. Quando o senhor quiser. Não vou repetir. Não vou repetir nada. Não precisa me pedir pra repetir. Não vou repetir! Não precisa gritar. Eu falo português.” (CARVALHO, 2013, p. 47) “É que estou exausto, delegado. Exausto de esperar e de falar nessa língua que o senhor não entende. E que nem é chinês! É português. Estou cansado de repetir em português.” (CARVALHO, 2013, p. 151) A língua do presente é essa em que há equívocidade, inescapável equívocidade.

O estudante de chinês está “exausto de esperar e de falar nessa língua” que o delegado, a sua ex-mulher, a sua ex-professora e ele próprio “não entende[m]”. Ele está “cansado de repetir em português.” O estudante de chinês deseja uma língua livre de equívocidade, em que tudo caiba no dizer e que dispense repetição. Uma língua que não há. O estudante de chinês decide, então, aprender chinês, uma “língua na qual ele pode no máximo supor os sentidos e deduzir os tons, como se isso fosse suficiente para mantê-lo imune aos contratemplos da realidade, num estado onde só há desejo.” (CARVALHO, 2013, p. 58) A língua do futuro é o chinês desejado pelo estudante de chinês, é o nome de algo que não existe, algo impossível,

mas que lhe é tão necessário que, por inexistir, só pode estar para existir, que, por ser impossível, só pode tornar-se possível. Mesmo estando “exausto de esperar”. “Nada é impossível. [...] O que eu estou querendo dizer é que nada é impossível. [...] Nada é impossível. Puta solidão, sim. [...] E daí que eu resolvi estudar chinês também. Na China tem muita gente. Não aprendi até agora, admito, mas vou aprender. Isso, é claro, se a professora de chinês reaparecer.” (CARVALHO, 2013, p. 38) O estudante de chinês nega a existência do impossível, mas experiencia a impossibilidade da língua inexistente, e, pela impossibilidade da língua inexistente, capaz de dizer tudo, o estudante de chinês experiencia a impossibilidade da relação sexual<sup>14</sup>, a inexistência da proporção entre os sexos. Houvesse, para os seres falantes, par, macho e fêmea, o estudante de chinês não precisaria dizer “Eu quero essa mulher de volta!” (CARVALHO, 2013, p. 76), nem “Eu quero a chinesa de volta.” (CARVALHO, 2013, p. 86) e tampouco seria tomado por homossexual pela chinesa, que desejava casar-se e ter filhos com ele, mesmo assim. Caso houvesse, para o ser falante, par, o estudante de chinês não teria que se haver com o “sinismo” da sua ex-mulher, da Liuli e da delegada, que insistem em dizer Deus – em evidenciar, por suas existências mesmas, que há o que excede a linguagem e escapa à relação. Para os animais, há macho e fêmea, circunscritos aos instintos, que os levam a cumprir o ciclo da vida: nascer, crescer, reproduzir-se e morrer. Para os seres humanos, há linguagem, em que o real faz furo<sup>15</sup>.

Diante do real dos sexos e da linguagem, o estudante de chinês, curiosamente, passa a se dedicar à aprendizagem do chinês, língua na qual, mesmo depois de seis anos de estudo, não consegue se comunicar, na qual “pode no máximo supor os sentidos e deduzir os tons, como se isso fosse suficiente para mantê-lo imune aos contratempos da realidade, num estado onde só

---

<sup>14</sup> N’ *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, Lacan afirma: “não há relação sexual no ser falante.” (1971/2009, p. 60). N’ *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, Lacan volta afirmar a inexistência da relação sexual, dessa vez colocando-a como verdade sem a qual o discurso analítico não se sustentaria: “o discurso analítico só se sustenta pelo enunciado de que não há, de que é impossível colocar-se a relação sexual.” (1971-1972/2008, p. 16) Já n’ *O Seminário, livro 23: o sinthoma*, Lacan, avançando em seu percurso de esforço de formalização do real, fala do real não mais em termos da inexistência da relação sexual, uma vez que é característico do real não se ligar, não se articular, e, sendo assim, afirmar “não há” já seria supor uma articulação: “Disse-lhes, a esse respeito [do esforço de fornecimento de “um pedaço de real”], que não há relação sexual. Mas isso é divagação, porque faz parte do *sim ou não*. A partir do momento em que digo *não há*, já é muito suspeito que não seja verdadeiramente um pedaço de real, posto que o estigma do real é de a nada se ligar”. (1975-1976/2007, p. 120, destaques do autor) A partir desse momento, então, o real passa a ser pensado por Lacan como a morte, no sentido de *Trieb* – como pulsão e, portanto, não só como o destino final do que é vivo, como exterior à vida, mas como externa e ao mesmo tempo central à linguagem e à vida. O real só pode ser pensado como impossível, como impensável, já que a impossibilidade de a morte ser pensada seria o fundamento do real: “A pulsão de morte é o real na medida em que ele só pode ser pensado como impossível. Quer dizer que, sempre que ele mostra a ponta do nariz, ele é impensável. Abordar esse impossível não poderia constituir uma esperança, posto que é impensável, é a morte – e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real”. (1976-1976/2007, p. 121)

<sup>15</sup> A figura do furo indica uma descontinuidade intransponível na passagem de um campo a outro. (CAROZZI, 2017)

há desejo.” (CARVALHO, 2013, p. 58) O chinês, então, funciona para o estudante de chinês, não pela sua função significante, de transmitir uma mensagem, de enunciar, mas pelo seu som, pela sua forma, pelo seu corpo. O som da língua chinesa não torna dizível o indizível, não faz haver proporção entre os sexos, não elimina a equivocidade da linguagem, nem a equivocidade sexual, mas propicia, para o estudante de chinês um gozo, gozo do som, da voz. Ali onde a linguagem não alcança, não há comunicação, não há relação, há gozo<sup>16</sup>. A linguagem, conforme *Reprodução* atesta, não serve só para enunciar, mas também para gozar.

Não há gramática nem dicionário capaz de extrair da linguagem a sua dimensão de gozo. Não há “manual pra executivo dizer a coisa certa na hora certa e fazer os melhores negócios” que impeça o equívoco, não há manuais “pra dizer a coisa certa nas piores situações e conseguir escapar” que possam garantir resultados (CARVALHO, 2013, p. 159). Não há linguagem sem lalíngua.

A língua do passado são as línguas extintas, como a do índio assassinado pelo missionário. “O livro que ele lê quando a escritã Márcia está no cursinho defende que as línguas extintas dizem o que nenhum ser humano quer ouvir. Bom, diriam, claro, se não estivessem extintas, se não tivessem sido assassinadas.” (CARVALHO, 2013, p. 103-104) A língua extinta do índio assassinado seria a única capaz de dizer Deus, de dizer a impossibilidade da linguagem. Ninguém quereria ouvir a impossibilidade da linguagem, então, as línguas capazes de dizer essa impossibilidade teriam sido extintas. A língua do passado é o nome de algo que existe, que insiste em se mostrar, em incidir sobre o ser falante, mas que por ser tão insuportável só pode mesmo desaparecer, mas não desaparece. O que desaparece é o falante. A língua do passado é o nome do real.

A língua do futuro – o chinês do estudante, única língua capaz de dizer Deus – e a língua do passado – a língua indígena do agente, a única que teria sido capaz de dizer Deus – misturam-se, em ecos, num jogo de está-por-haver e de não-mais-há que, na língua do presente – em que as sínicas de *Reprodução* evidenciam a desproporção sexual –, propicia um suplente de corpo ao que, do corpo, resta, insistente e incorporável à linguagem. Entreve-se, aí, um gozo da escrita.

O está-por-haver jamais chega a existir e o não-mais-há jamais se extingue. Nem as línguas artificiais, criadas na pretensão de aperfeiçoar a linguagem, podem eliminar a equivocidade sexual e a equivocidade linguageira:

---

<sup>16</sup> O inconceito laciano de gozo, irredutível à definição, pode ser tomado como o que não é completamente absorvido pelo imaginário ou pelo simbólico. O gozo indicaria o real ao mostrar que “algo insiste e resta ao que pode ser situado pela linguagem.” (COSTA, 2014, p. 41)

Diz que a primeira língua artificial criada pelo homem foi na verdade criada por uma mulher, está vendo?, na verdade uma freira, é, santa, olha só! No século XII, essa língua foi criada pela mística alemã Hildegard von Bingen. Língua ignota. Foi o nome que ela deu pra língua dela, coitada. Autoestima zero. Pra falar com Deus. Ignara, não; ignota! Criou a língua ignota pra falar com Deus, olha só! E sabe qual era a primeira palavra no dicionário dela? Como não sabe? Deus, claro! Só que, na língua ignota, Deus começava com ‘a’ pra poder aparecer na frente, no dicionário. **Diz aqui que, depois dela, inventaram mais de novecentas línguas no mundo e que todas sumiram, um fracasso depois do outro.** (CARVALHO, 2013, p. 116-117, destaque nosso)

Há, em *Reprodução*, muitas elucubrações acerca da linguagem, situando-a entre vida e morte. Em certo momento, o leitor depara com a ideia de que não haveria “injúria igual à morte”, nem “palavra mais forte que o gesto”:

Nenhuma injúria é igual à morte. Não tem palavra mais forte que o gesto. Não vou gastar meu tempo lendo romances. [...] Sabe o que ela [a escritora Márcia] me disse? Dessa vez, você não vai acreditar. É! A sua queridinha disse que os escritores procuram uma palavra mais forte que a morte. Só rindo. Desculpe! Mas é engraçado. (CARVALHO, 2013, p. 98)

A delegada assassinou o próprio filho. Não há palavra que desfaça o gesto que pôs fim à vida que ela própria deu à luz. Essa disparidade entre um gesto aniquilador e a impossibilidade da palavra de desfazê-lo, de revertê-lo em vida, ecoa na ideia de que o desaparecimento de línguas teria a ver com uma ação aniquiladora de algumas línguas – “línguas assassinas” – sobre outras: “O chinês em primeiro lugar. Ele disse que o português vem em sétimo. Depois do chinês, do espanhol, do inglês, do árabe, do híndi e do bengali. Todas **línguas assassinas**. Você já pensou nisso? Uma língua desaparece a cada catorze dias pra outra ficar mais forte.” (CARVALHO, 2013, p. 99, destaque nosso) Línguas assassinas? O desaparecimento de uma língua implica o desaparecimento de seus falantes. A língua do índio assassinado pelo missionário desapareceu com ele. O que liga gestos aniquiladores a línguas assassinas é o ser falante, mortal e mortífero.

Se aparece, em *Reprodução*, a ideia de que o surgimento e o desaparecimento das línguas teriam a ver com assassinio, há, também, a ideia contrária de que as línguas teriam natureza de “nuvem”, seriam passageiras, mas fecundas, vivificadoras:

Aqui diz que São Tomás de Aquino dizia que as línguas se formam como as nuvens e, como as nuvens, desaparecem. E que como as nuvens trazem a chuva que faz brotar as flores adormecidas no deserto, também as línguas despertam o que estava adormecido antes delas, dão vida ao que parecia estar morto. (CARVALHO, 2013, p. 116)

Segundo Sérgio Laia (2000), a linguagem, que propicia um lugar para o sujeito, o faz sob o preço de mortificá-lo. Sujeitado pela linguagem e o discurso que lhe dão um lugar e que,

concomitantemente, são sustentados por ele, o sujeito pode ser denominado como “o que o significante representa [...] para um outro significante” (LACAN, 1964/1998, p. 849), “como o que se trama entre dois termos articulados no campo que Lacan, para destacar-lhe a radical alteridade, chamou de campo do Outro.” (LAIA, 2000, p. 126) Sendo, então, “um efeito entre dois significantes”, “apreendido como uma lacuna na trama languageira do Outro” (LAIA, 2000, p. 127), o sujeito se desvanece, sem cessar, sob o seu lugar. Resulta disso que o sujeito é somente o que é dito a seu respeito, “ele é apenas enquanto *desapossado de seu ser*, pelas próprias palavras que procuram designá-lo.” (LAIA, 2000, p. 127, destaque do autor). O ser humano, “desapossado de seu ser”, é falado antes de falar, e, falante, ele permanece sujeitado a imposição da linguagem, uma vez que o que lhe foi falado norteia a “trama de seu destino”, dá-lhe algum tanto de satisfação, legitima-o diante dos outros e permanece afetando-o, à revelia, inconscientemente.

Esse sujeitar-se à captura da trama languageira implica, de acordo com Laia (2000), todo um processo de mortificação. Conforme destaca Laia (2000), Lacan, em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (1953/1998), afirma que “quando queremos atingir no sujeito o que havia antes dos jogos seriais da fala, e aquilo que é primordial no nascimento dos símbolos, vamos encontrá-lo na morte, de onde sua existência retira tudo o que tem de sentido.” (p. 321). A morte aí não é reduzida ao destino final do que é vivo, ao que se impõe no fora da vida; “quem faz uso da palavra experimenta, no âmago mesmo desse uso, a força avassaladora da morte.” (LAIA, 2000, p. 128).

Na formalização dessa perspectiva da morte, para o ser falante, como externa e ao mesmo tempo central à vida e à linguagem, Lacan recorre à “forma tridimensional de um toro”:

Dizer que esse sentido mortal revela na fala um centro externo à linguagem é mais do que uma metáfora, e evidencia uma estrutura. Essa estrutura é diferente da espacialização da circunferência ou da esfera onde nos comprazemos em esquematizar os limites do vivente e de seu meio: ela corresponde, antes, ao grupo relacional que a lógica simbólica designa topologicamente como um anel.

Ao querer fornecer dele uma representação intuitiva, parece que, mais do que à superficialidade de uma zona, é à forma tridimensional de um toro que conviria recorrer, na medida em que sua exterioridade periférica e sua exterioridade central constituem apenas uma única região. (LACAN, 1953/1998, p. 321-322.)

Sob essa lógica, então, “a linguagem torna central, para o falante, a exterioridade da morte”. (LAIA, 2000, p. 128.) Laia (2000) destaca o que Miller esclarece a esse respeito:

Lacan [no final do Discurso de Roma, de 1953] coloca desde logo que a morte está ligada à emergência da ordem simbólica. Diz isso de um modo bem hegeliano, o que tem toda importância: o símbolo manifesta-se a princípio como a morte da coisa. Isto é, o símbolo não acompanha as coisas, entre o símbolo e a coisa não há simpatia ou

adequação natural, ao contrário, há antinomia e uma exigência de anulação daquilo que o símbolo figura como a coisa. O símbolo eterniza a coisa. Os símbolos permitem que essa coisa perdure para além de sua existência e, assim, por exemplo para o sujeito humano, que ela permaneça como objeto de referência para além dos limites de sua existência. Trata-se de uma análise bastante hegeliana, já que o simbólico não é correlato de um mundo pleno, mas, ao contrário, opera como esvaziamento disso que é a substância e a materialidade do mundo. (MILLER, s.d./1996, p. 73-74.)

O nome não é propriamente a coisa nomeada. A palavra “cachimbo” não é o objeto cachimbo. A palavra se faz pela ausência mesma da coisa; ela porta a morte das coisas, ao fazer que, enquanto símbolo, a coisa ultrapasse a própria existência. Se as línguas, dão vida simbólica eterna às coisas, ao inseri-las, pela nomeação, na trama languageira, as línguas, ao mesmo tempo, extraem-lhe a materialidade, a substância. Se as línguas “despertam o que estava adormecido antes delas, dão vida ao que pareciam estar morto”, o fazem “mumificando-o”.

Não somente por ser usuário da palavra, que mortifica a coisa para eternizá-la simbolicamente, o ser falante é afetado pela desmaterialização e dessubstancialização languageiras; a sua própria existência é, também, delimitada pela potência mortificante das palavras. O sujeito só tem lugar enquanto tal à medida que se enreda no discurso que o precede. É mortificante esse processo porque ao depender de um “encadeamento discursivo” que se revela sempre do Outro, ao depender de um “encadeamento discursivo que se desdobra em um *campo* radicalmente *alheio* ao seu” (LAIA, 2000, p. 129), a relação do falante com o significante é determinada por uma “falta a ser”, pelo seu desaparecimento sob o significante que o representa para outro significante e sem o qual ele não é : “quer se trate, com efeito, de ser ele mesmo, de ser pai, de ser nascido, de ser amado ou de estar morto, como não ver que o sujeito, se ele é o sujeito que fala, só se sustenta [nos pontos em que desaparece sob o ser do significante] pelo discurso?” (LACAN, 1959/1998, p. 717)

Se o sujeito não pode representar por si mesmo o que ele é, se ser, implica, para ele, desvanecer-se sob o significante que vem do Outro, o sujeito, como as coisas, perde a sua matéria, a sua substância, fica esvaziado de seus atributos. O sujeito é, então, “um sujeito *sem corpo*” (MILLER, 1998 apud LAIA, 2000, p. 129, destaque do autor).

O estudante de chinês, diante do real dos sexos e da linguagem, goza do corpo sonoro da língua chinesa, que, para ele, não possui função significante, não serve para comunicar. O estudante de chinês integra um jogo promovido, em *Reprodução*, por meio de suas “divisórias ordinárias”, em que a “língua do futuro” – indicativa de um estar-por-haver impossível – e a língua do passado – indicativa de um não-mais-há também impossível – misturam-se em ecos na “língua do presente” – em que as síncas evidenciam a desproporção sexual –, de forma a propiciar um suplente de corpo, para o que, do corpo, resiste à relação, resiste incorporável à

linguagem. Desse suplente de corpo, o autor faz um uso, ele goza. Se há gozo, há o que “insiste e resta ao que pode ser situado pela linguagem.” (COSTA, 2014, p. 41) Se há o que escapa à linguagem, há o que escapa à mortificação, à dessubstancialização e desmaterialização imposta pelo campo do Outro. Há, então, algo de vivo, que escapa à linguagem e é, concomitantemente, por ela produzida. Se o ser falante goza de um corpo sonoro, de um suplente de corpo, ele o pode fazer por ter, ele próprio, um corpo vivo, que é subtraído pela linguagem, mas, ao mesmo tempo, a nutre; afinal, sem o corpo vivo que a sustenta, não haveria linguagem. A linguagem é feita de língua, de corpo falante e gozante, e, assim, não pode ser “assassina”, nem “nuvem”.

Laia (2000) destaca, ainda, a seguinte afirmação que Lacan faz em seu Seminário joyceano – *O Seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976/2007, p. 92): “a fala é um parasita, [...] a fala é uma excrescência, [...] a fala é a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido.” Conforme Laia (2000) esclarece, o parasitismo é uma forma de simbiose em que os organismos se apossam do corpo do hospedeiro e dependem dele para nutrir-se e para a manutenção de seu metabolismo. A morte do hospedeiro, então, caracterizaria um risco à sobrevivência do parasita. No caso do câncer, mesmo nem sempre sendo a sua causa agentes orgânicos vivos, ele só pode se alastrar em um corpo vivo. Ainda que, em muitas ocorrências, o câncer acabe por ser fatal ao corpo que o carrega, é somente num corpo vivo que ele pode se alastrar. Na referida metáfora de Lacan, se o sujeito depende da linguagem às custas de sua mortificação, a linguagem também depende do vivo para estender os seus domínios:

Na metáfora em que Lacan associa a palavra às forças avassaladoras do parasita e do câncer, parece-me importante reafirmar que a dimensão da linguagem não deixa de ser mortífera. Porém, reiterando o que Miller localizou no ensino de Lacan como “conversão da perspectiva”, não é mais unicamente o sujeito que mantém uma dependência com relação à linguagem: a própria palavra, tal qual um parasita ou um câncer, depende do vivo para a extensão de seus domínios. (LAIA, 2000, p. 135)

Se o estudante de chinês goza do corpo sonoro do chinês, destituído da função significante dessa língua, o faz por estar “cansado de repetir em português”, por precisar de uma língua sem equívocidade e capaz de fazer a relação dos sexos. “É que estou exausto, delegado. Exausto de esperar e de falar nessa língua que o senhor não entende. E que nem é chinês! É português. Estou cansado de repetir em português.” (CARVALHO, 2013, p. 151) Se o gozo da língua chinesa do estudante de chinês parece destituí-lo do campo do Outro, dado que o chinês não lhe serve para comunicar, esse gozo só é possível em função de o estudante de chinês ter um corpo em que incide a língua portuguesa, que, por sua vez, o impele à repetição. O estudante de chinês tem o corpo afetado pelo efeito mortificante da linguagem, que lhe propicia o lugar

de lacuna na trama linguageira do Outro, sob o qual desvanece, e, assim, pode ser, ainda que não possa representar por si mesmo o que é. Mas, ser, para o estudante de chinês, implica não só ser afetado pelo campo do Outro, que lhe dessubstancializa em troca do lugar de sujeito, mas também ser afetado por um corpo, que escapa à representação, ao domínio do significante. É por mortificar-se na/pela linguagem, fadada ao equívoco e incapaz de dar proporção à diferença sexual, que o estudante de chinês pode gozar do corpo sonoro do chinês, pode “supor os sentidos e deduzir os tons, como se isso fosse suficiente” (CARVALHO, 2013, p. 58) para que não houvesse real. Se o significante possibilita o gozo, o significante não tem, sobre o corpo só efeito mortificante, mas também efeito vivificante. A respeito da ligação entre significante e gozo, Laia (2000) afirma que

[...] o significante tem sobre o corpo uma incidência vivificante, pois o gozo do corpo, a satisfação que um falante deriva de um corpo não está isenta das marcas que a palavra traça sobre os corpos – “o gozo do corpo...é o gozo do corpo habitado por um sujeito do significante”, ou seja, não se trata de “um gozo bruto,...anterior ao significante”, mas do gozo “ligado ao significante como sua consequência” [MILLER apud LAIA]. (LAIA, 2000, p. 135)

A passagem de um sujeito sem corpo, mortificado, a um corpo parasitado pela fala, marca uma mudança de perspectiva, no ensino de Lacan. Da “falta-a-ser”, o sujeito passará a ser concebido apenas como um efeito inserido no “falasser”, que é o oposto de “falta-a-ser”, posto que não é um sem-corpo, mas é justamente o contrário, é um corpo falante e gozante:

Devido à dessubstancialização e ao esvaziamento que a linguagem lhe imprime, o sujeito pôde ser tematizado como “falta-a-ser”. Porém, segundo Miller, na década final do ensino de Lacan, o próprio gozo será abordado como uma consequência do significante e o termo “sujeito” vai ser substituído por um neologismo que, a meu ver, se forma de um modo bem próximo àquele dos neologismos joyceanos: “sujeito” torna-se então, apenas um efeito inserido no que Lacan passa a chamar de “falasser”, ou seja “o contrário de falta-a-ser”, pois se trata do “sujeito mais o corpo”, do “sujeito mais a substância gozante”. (LAIA, 2000, p. 136)

Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, apresenta um enredo incomum, um tanto alucinado. Esse enredo poderia fazer do romance uma narrativa mal contada, se *Reprodução* se reduzisse ao seu enredo e se esse enredo, mal explicado, desamarrado, não possibilitasse, justamente, explicitar que aquilo de que o romance trata é o que, da vida, não é amarrável. Entre as “divisórias ordinárias” do romance, o autor faz valer a falação. Os sons das vozes dos personagens ressoam pelos “capítulos ordinários” do romance de modo a ressaltar a equivocidade da linguagem e dos sexos, não só pelos jogos sonoros que destacam o falante como sexuado e atravessado pela equivocidade inescapável que a língua dá à linguagem, como

também pelo fato de que a voz que o estudante de chinês, recém divorciado, ouve do outro lado da divisória que divide mal é uma voz identificada como feminina, como sendo do Outro sexo. Essa falação caótica que Bernardo Carvalho escreve não se amarra, nem mesmo com as intervenções do narrador. O autor parece requerer do leitor não percorrer uma trama para extrair dela sentidos, mas desfiá-la, desmontá-la, para que dela seja lido aquilo de que ela é feita. Do jogo de ecos entre “a língua do futuro”, “a língua do passado” e “a língua do presente”, o autor faz emergir uma “língua de uma pessoa só”, que, se pode parecer ilegível ou de uma legibilidade ordinária, promove uma legibilidade outra. A “língua de uma pessoa só” que Bernardo Carvalho cria, em *Reprodução*, parece supor, no leitor, alguém, como o estudante de chinês ou a delegada, falante num corpo ou um corpo que fala e goza, portanto, dado, também, a uma língua só sua. A legibilidade de *Reprodução* é uma legibilidade claudicante e que parece requerer do leitor que leia os significantes da obra a partir da sua própria língua, ou melhor, que leia *Reprodução* a partir de lalíngua.

Ao restituir o corpo implicando-o, por meio da escrita da falação, aquele que escreve *Reprodução* parece abrandar, na escrita, a mortificação languageira, quando comparadas a escrita em *Reprodução* e a escrita em *Nove noites*. Essa hipótese de leitura será discutida ao longo do trabalho.

Não só pelo jogo sonoro (o prefixo de homofonia e homossexual, a homofonia entre anos e ânus e entre cínica e sínica, etc.) se dá a restituição do corpo em *Reprodução*. O autor localiza no corpo, na vibração do próprio corpo, “que emite a voz e produz hormônio” (CARVALHO, 2013, p.68), a produção da língua:

Diz aqui que muitas das línguas inventadas [...] ‘tinham como inventores, apaixonados, e como motivo, descrever belezas que nenhuma outra língua era capaz de descrever. Os apaixonados inventaram as línguas para descrever suas paixões. E como essas línguas não podem ser compreendidas por ninguém, nem por aqueles por quem os apaixonados estão apaixonados, são chamados idiofônicas, já que seus sons são produzidos pelas vibrações do próprio corpo idiomático, à imagem de instrumentos como o sino e o xilofone’. O xilofone! Não? Eu também não. **Toda língua não é produzida pela vibração do próprio corpo? Agora mesmo, as minhas cordas vocais não estão vibrando? Línguas de uma pessoa só!** Esse livro é uma piada de mau gosto que a gente não entende. É pior que os romances da escritora Márcia! (CARVALHO, 2013, p. 117, destaque nosso)

### **2. 3 A linguagem no corpo, o corpo na linguagem: “O corpo não é a fonte da imaginação e do prazer? Não emite a voz e produz hormônio?”**

Em *Reprodução*, o lixo e o corpo aparecem como fonte de felicidade:

Podia jurar que você sabia até onde eu sou capaz de ir pelo prazer que os outros têm vergonha têm vergonha de confessar. Que espanto é esse? Não sabia? Não conversou com o psicólogo? O relatório esclarece tudo. Porque antes ninguém entendia como é que eu podia ter fodido com a operação. Meses à paisana, na igreja, investigando, e em menos de cinco horas tudo estava destruído. O relatório que você não leu diz que, se me deixarem, vou procurar a **felicidade onde ninguém imagina. No lixo.** Você não leu mesmo? Qual é a diferença? Prazer, felicidade, tanto faz. **O corpo não é a fonte da imaginação e do prazer? Não emite a voz e produz hormônio?** (CARVALHO, 2013, p. 67-68)

Lixo é lugar de sobras, de restos. O corpo vivo é território de que a palavra se nutre e em que a palavra impõe devastação, da qual resulta um resto, ao mesmo tempo intocado e produzido pela palavra: o gozo. Nessa perspectiva, então, o lixo, o resto, do corpo falante não seria mesmo lugar de felicidade, na medida em que, enquanto produto intocado pelo significante, sublinha a vida que anima o corpo mortificado? E sendo a fala “um parasita”, “uma excrescência”, “a forma de câncer pela qual o ser humano é afligido”, como poderia o falante abrir mão do próprio esgoto para caber perfeitamente na trama linguageira do Outro? “Ninguém consegue ficar longe do próprio esgoto.” (CARVALHO, 2013, p. 80) Enquanto resto, sobra da devastação decorrente da fala parasita, o gozo evoca inutilidade. Ele serve ao corpo falante, por animá-lo, e, na medida em que anima o território do qual a linguagem depende para estender seus domínios, o gozo serve também à linguagem, mas não em conformidade com os liames sociais, com os discursos que se formam nela. O gozo é dado à inutilidade, na medida em que implica uso, sim, por parte do falante, mas não necessariamente um uso produtivo. Sendo assim, o gozo implica erro, imperfeição: **“Só a inutilidade salva. [...]** Errar é o que te resta pra escapar a tanta regra, e pra se achar mais humano que a vaca que você comeu no almoço. Oi? E por acaso alguém disse o nome da escritora Márcia?” (CARVALHO, 2013, p. 100)

Não é só a voz que a vibração do próprio corpo produz, a vibração do próprio corpo produz, também, bactérias:

As bactérias também querem se reinventar. E é na garganta dos humanos que elas reproduzem e se reinventam, como a gente, a gente se reinventa na garganta, falando, e ganham resistência, em contato com outras bactérias – a garganta não é só a origem da voz; é o paraíso das bactérias, ou você não sabia? (CARVALHO, 2013, p. 97)

O corpo do falante hospeda não só a palavra, mas também certas bactérias que contribuem para o sistema imunológico do hospedeiro e lhe causam danos mínimos, já que dependem dele para sobreviver. O hospedeiro vive em comunidade e, no contato com outros hospedeiros, fica suscetível a invasão de outras bactérias que se fortificam no contato com aquelas bactérias que, em princípio, não causariam grandes danos por dependerem da

coabitação com ele. O gozo de um corpo pelo contato com outro corpo pode ser, então, infausto: “Você sabe que os antibióticos estão deixando de fazer efeito? Então! São os últimos dias de prazer. Sexo oral? Até metade da humanidade pegar gonorreia na garganta. E parar de falar. Aí eu quero ver.” (CARVALHO, 2013, p. 97) O gozo que anima o corpo também pode ser mortífero.

O ser falante é, na constante tensão entre as exigências advindas do Outro e as exigências do próprio corpo, não totalmente subtraído, mortificado, pela ordem do significante e sedento do que lhe anima: “Nunca tinha pensado nisso. Quando temos vontades, na verdade estamos sendo mandados.” (CARVALHO, 2013, p. 152) “Mandado” de um lado e do outro, não senhor em sua própria casa, o ser falante tem que se inventar, repetidamente, entre o que mortifica e o que vivifica. Na garganta, falando, o ser humano, se reinventa. Reinvenção pressupõe repetição.

#### 2.4 “Você não percebe a repetição?”<sup>17</sup>

O estudante de chinês, “cansado de repetir em português” e, ainda assim, sem conseguir se fazer compreender, decide repetir, também, em chinês, uma língua que ele não fala e, portanto, é destituída de sentido: “Quantas vezes eu vou ter que repetir que não falo chinês? Eu decorei! Eu decorei! Fiz o que ela mandou. Esqueci e decorei de novo. Um milhão de vezes”. (CARVALHO, 2013, p. 159) Cansado de repetir em português, o estudante decide buscar, na “repetição de sons [chineses], como num mantra, o efeito milagroso da frase” (CARVALHO, 2013, p. 161) O entendimento que o estudante de chinês busca extrapola as possibilidades do humano. Por ser o Outro um campo radicalmente alheio ao do ser falante, entendimento sem ser equivocado é impossível.

O estudante de chinês repete, em português, significantes, que vêm do Outro, na tentativa de explicar que não quer a reprodução do corpo – para ele, não menos mortificante e não menos penosa que os discursos que o impelem à repetição. Ora o estudante reproduz discursos em favor da reprodução do corpo, ora ele fala contra a reprodução do corpo. “Todo mundo sabe que não pode parar de crescer. É humano. [...] O mesmo que disse Jesus. Deus,

---

<sup>17</sup> “**Você não percebe a repetição?** E a arma que ele deu pro índio? [...] Ele entende errado o que vê, isso sim! Deu uma arma pro índio se defender! Pra defender a língua dele! [...] Você não percebe? Aqui diz que o missionário atirou no índio, antes do índio poder atirar no agente. Atirou pra defender o agente. É o álibi do missionário. Porque o índio estava armado e apontava a arma pro agente. Enquanto o agente caminhava fora de si, em estado primevo, pela floresta. Está aqui, ó. E quem armou o índio? Me diz! **Agora, me diz se não está com uma sensação de déjà-vu.**” (CARVALHO, 2013, p. 104-105, destaques nossos) “Me diz que estou sonhando, que não é déjà-vu. Oi? Francês. Sensação de repetição. Reprodução, sim.” (CARVALHO, 2013, p. 101-102.)

tanto faz. Todo economista sabe. [...] É a economia. Tem que crescer. É humano. Crescei e multiplicai-vos.” (CARVALHO, 2013, p. 44.) “Se é humano, um dia tem que acabar. [...] Somos uma epidemia infestando o planeta, um surto. Nós somos a doença [...] espalhando a nossa morte com todo tipo de vírus desconhecidos. E, como toda epidemia, temos um fim. (CARVALHO, 2013, p. 18.)

Como foi discutido, a partir de Laia (2000), na seção “Então, falamos a mesma língua? [...] Afinal, que língua é essa?”, a linguagem, por meio de sua potência mortificante, delimita a existência do ser falante. Ele, enquanto sujeito, só tem lugar enquanto tal à medida que se enreda no discurso que o precede. Esse enredar-se no discurso que o antecede é mortificante por implicar o desvanecimento do ser falante sob o significante que vem do Outro, já que o ser falante não pode representar por si mesmo o que ele é. Esse desvanecimento do ser falante envolve a perda de sua substância, da sua materialidade, do seu corpo, exceto pelo que resta intocado pela linguagem, pelo que que “insiste e resta ao que pode ser situado pela linguagem.” (COSTA, 2014, p. 41) Em troca de sua desmaterialização, da dessubstancialização, o ser falante recebe a possibilidade da eternidade simbólica. Ao ligar-se à trama do Outro, o ser falante tem a possibilidade de perdurar, além de sua existência, enquanto nome, enquanto significante. Para isso, é preciso mortificar-se em vida. A obra de um escritor, por exemplo, excede a vida daquele que a escreveu. A reprodução discursiva, então, pode fazer que o ser falante exceda, enquanto símbolo, a própria existência, desde que, para tanto, ele tenha passado, em vida, pela mortificação da linguagem e que tenha sabido tirar o melhor proveito desse processo, que ele tenha sabido barganhar isso.

Outra forma de perdurar além da existência reside numa outra forma de reprodução, a reprodução do corpo. A reprodução do corpo acarretou, para o delegado, a suspeita de ter posto no mundo o ser falante que, como ele e por intermédio dele, tornou-se policial e manchou, duplamente, o nome do delegado, por, supostamente, ser a prova viva do abuso sexual cometido pelo delegado, na juventude, e, também, por ter, repetidas vezes, fracassado no trabalho policial. O delegado é “impotente” (CARVALHO, 2013, p. 119): precisou abusar da “louca do Butantã”, para iniciar a sua vida sexual e formou um policial incompetente, que ora mandou para longe, ora trouxe para perto de si, sem saber o que fazer com o resultado corporizado, falante, vivo e comprometedor do resto, do rastro, do seu próprio corpo. “Impotente” é um dos significantes concernentes à reprodução do seu corpo, que soa nada recompensador, decorrente do seu enredamento no Outro.

Para a delegada, a reprodução do corpo resultou num ser falante dependente químico, rejeitado pela mãe e, por ela, assassinado, ao tentar matá-la, depois de não ter conseguido, dela,

dinheiro. A reprodução do corpo, para a delegada, foi mortífera e manchou de morte a sua carreira e a sua vida, permanentemente.

Agora, me diz qual a graça de descobrir que você botou no mundo um sujeito como o agente. Podia ser pior. Podia ter um filho viciado em crack. Me diz, você que pode ser o principal culpado. Você acha que pra tudo tem explicação? Se eu dissesse que fui parar nos clubes de encontros por causa do meu filho, que preciso trepar com anônimos, pra ver se esqueço ele, te acalmava? O psicólogo. Gênio. Te acalmava? Não, não acalmava. Está cagando. E se eu dissesse que fui buscar minha família onde é impossível existir uma família? Melhor? O psicólogo. De novo. Você acredita? E se eu te dissesse que fui parar nos clubes de encontros porque não queria perder mais ninguém, porque não suporto o amor, te acalmava? O psicólogo. É sempre ele. Porque eu mesma não tenho explicação. E não adianta repetir pra ele que fui lá a trabalho, numa investigação. Tudo o que eu disser é nada. [...] Eu quero ser verdadeira com você. E a verdade é que eu não sei, que não posso saber, e que dizer que é isso ou aquilo, se não te acalma, também não resolve nada. (CARVALHO, 2013, p. 94-95)

Assassina do próprio filho, “estragada pra vida em família.” (CARVALHO, 2013, p. 95), “humilhada” (CARVALHO, p. 69, 70, 71, 73 e 74), “velha, presa ao passado, que prende gente errada, não sabe o que está acontecendo e não serve mais” (CARVALHO, 2013, p. 132). Esses são significantes relacionados à reprodução do seu corpo e nada recompensadores, que advieram do seu enredamento no Outro.

Conforme *Reprodução*, a reprodução do corpo como que duplica a força mortificante da linguagem, ao fazer, do encontro de dois corpos, um terceiro corpo falante, também hospedeiro da fala parasita. O tanto de vida e de morte que têm a reprodução do corpo e a reprodução dos significantes do Outro, para um ser falante, não é predeterminado, não se dá *a priori*; depende da sua economia pulsional, que é constituída por traços consequentes da história individual. “É a economia.” “Todo economista sabe.” (CARVALHO, 2013, p. 44) Não que o ser falante, enquanto “economista”, saiba mesmo da sua economia, mas somente ele pode sabê-la; o ser falante é o especialista (falho) na sua economia.

*Reprodução* se escreve por meio da repetição de sons através de “divisórias ordinárias”, que, ao promoverem um jogo de ecos entre si, propiciam um suplente de corpo, para o que, do corpo, resiste à relação, resiste incorporável à linguagem. Nesse jogo, que se faz pela escrita, na “língua do presente” (em que as síncas evidenciam a desproporção sexual), de um “estar-por-haver” impossível e de um “não-mais-há” também impossível, o leitor é implicado, enquanto falasser, enquanto coabitado por lalíngua. Ao restituir o corpo, implicando-o, por meio da escrita da falação, na escrita e na leitura, Bernardo Carvalho teria encontrado uma forma de abrandar a mortificação advinda da linguagem? A pertinência dessa pergunta será sustentada ao longo deste trabalho.

## 2.5 Um Lacan chinês, Joyce na China: “Todo mundo está lendo James Joyce na China. Onde é que eu estava com a cabeça quando resolvi ir pra China?”

Há, em *Reprodução*, insistentes e enigmáticas menções da leitura de James Joyce na China. Num primeiro momento, a leitura da obra de Joyce aparece como algo a ser almejado, muito embora não apareça um porquê: “Aposto que o senhor não sabe que James Joyce é best-seller na China. É! *Ulysses* vendeu oitenta e cinco mil exemplares na China. Quando é que isso ia acontecer aqui? Eu? Não sei. Não li. É um negócio grego.” (CARVALHO, 2013, p. 43, *destaque do autor*) A menção a *Ulysses* como “um negócio grego” parece apontar não só uma relação com o personagem mítico da *Odisseia*<sup>18</sup>, de Homero, como também, a particularidade da escrita de Joyce, que, excedendo a lógica da compreensão, demanda, do leitor, participação ativa, num verdadeiro trabalho de interpretação, independente de uma instância narrativa a encaminhar o leitor em direção a um sentido ou outro.

Em seguida, a habilidade de ler Joyce é mencionada em termos de um recurso à sobrevivência, de algo com o poder de fazer perdurar. Aqueles que não leem Joyce pereceriam; os leitores de Joyce permaneceriam, ultrapassando até mesmo o diabo: “Os americanos vão morrer, e os elefantes, mas os chineses estão aí, lendo *Ulysses*, de James Joyce. Chinês já passou o diabo.” (CARVALHO, 2013, p. 45, *destaque do autor*) “Demo”, “diabo”, segundo Machado (1952?, p. 748), vem do grego δαίμων (daímôn), que significa “deus, deusa” e também pode significar “destino, sorte”, tanto no sentido de fortuna quanto no sentido contrário, de infortúnio. “Chinês já passou o diabo” pode ser lido tanto no sentido de passar por dificuldades, por “maus bocados”, quanto no sentido de ultrapassar aqueles mesmos que, na mitologia, fazem, dos destinos, afortunados ou não: os deuses. “Chinês é a língua do demônio. [...] Até grego, em comparação, é bolinho.” (CARVALHO, 2013, p. 14) Chinês, então, tomado como a língua do demônio, a língua capaz de dizer Deus, a língua capaz de fazer atravessar os desígnios de daímôn e o ultrapassar, soa mesmo como um saber a ser almejado; o grego de Homero, em comparação, seria “bolinho” – redondo, fofo e doce<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ulisses é o nome latinizado de Odisseu, herói da *Odisseia*, de Homero. Mas, de todo modo, a origem grega do personagem permanece na referência.

<sup>19</sup> “Bolinho” é uma gíria brasileira utilizada em referência a algo “simples”, “fácil”. Contudo, a imagem do “bolinho” tomada literalmente como “redondo, fofo e doce” parece mais apropriada à oposição que se desenha, em *Reprodução*, entre o chinês e a escrita de Joyce, de um lado, e a *Odisseia* e as formas épicas, do outro. Conforme será discutido ao longo desta seção, a leitura da escrita de Joyce, sobretudo no que concerna a *Ulysses* e *Finnegans Wake*, implica um trabalho de interpretação desapegado do sentido e independente de uma estrutura narrativa a encaminhar o leitor em direção a um sentido ou outro. A grega *Odisseia* de Homero, bem como as formas épicas de um modo geral, apresenta versos bem demarcados, uma narrativa bem amarrada e um herói (atrelado aos desígnios dos deuses) a dar o bom exemplo, a exemplificar a moral da história. Assim, a *Odisseia* poderia ser tomada, na lógica proposta em *Reprodução*, como “bolinho”, quando comparada à escrita de Joyce e ao chinês,

Num segundo momento, porém, há um recuo do desejo de saber chinês: “Quem quer ir pra China se está todo mundo saindo de lá? Todo mundo está lendo James Joyce na China. Onde é que eu estava com a cabeça quando resolvi ir pra China?” (CARVALHO, 2013, p. 138) Mais uma vez, a menção à leitura de Joyce na China é feita sem ser acompanhada de uma justificativa; dessa vez porém, a referência a Joyce e à China é feita num movimento de afastamento. Bom, ultrapassar daímon implicaria passar por ele, o que não se faz sem trabalhosos desafios; o que pensar, então, dos desafios implicados na aprendizagem de uma língua capaz de deixar para traz daímon e suas determinações? Joyce e seu *Ulysses*, cuja leitura implica um trabalho de interpretação desapegado do sentido e independente de uma estrutura narrativa a encaminhar o leitor em direção a um sentido ou outro, são postos do lado do chinês e distante, até mesmo em oposição à grega *Odisseia* de Homero, com sua forma épica: versos bem demarcados, sua narrativa bem amarrada e seu herói a dar o bom exemplo, a exemplificar a moral da história.

Posteriormente, o recuo do desejo de saber chinês chega a ganhar até mesmo os contornos de admissão de culpa, de confissão de uma ação criminosa: “Meu crime foi querer ir pra China quando todo mundo lá está lendo James Joyce.” (CARVALHO, 2013, p. 151) O que a escrita de Joyce teria de chinesa? E o que, de joyciana, teria a escrita de Bernardo Carvalho em *Reprodução*?

De acordo com Ram Mandil (2003), para Jean-Michel Rabaté, as 25.500 palavras que consistem no último capítulo de *Ulisses*, conhecido como “Penélope”, instaura um novo “procedimento de estilo”, uma vez que se vê, “pela primeira vez na história da literatura mundial, um personagem [que] se constrói inteiramente falando”. (RABATÉ apud MANDIL, 2003, p. 226.) O capítulo constitui os pensamentos de Molly Bloom, deitada ao lado do marido, e se escreve como uma “corrente” de palavras “contínuas, provocando aqui e ali algum redemoinho” (MANDIL, 2003), como a água suja que escoar pelo ralo da pia.

A figura do ralo seria importante para a apreensão da relação de Stephen Dedalus com a linguagem, indispensável à leitura da obra de Joyce. Essa figura advém de *Um retrato do artista quando jovem*, do episódio em que Stephen Dedalus está no *Clongowes Wood College*, colégio jesuíta para meninos em que é aluno recém-ingresso, e vê Simon Moonan chamando a atenção de um outro menino para não perturbar a fila. Em resposta a Simon, o outro menino o

---

não por ser fácil ou simples, mas por implicar uma interpretação atrelada ao sentido, dependente de um enredo bem cerzido, de um narrador a dar o bom conselho – uma interpretação “redonda, fofa e doce”, muito diferente do exercício interpretativo requerido pela escrita de Joyce e pela escrita chinesa.

chama de “*suck*”, “xuxu”, queridinho, puxa-saco, do prefeito do colégio. A palavra “*suck*” causa estranhamento em Dedalus, parece-lhe uma “palavra esquisita”, seu som soa-lhe “feio”, e o remete à cena em que lavou as mãos no banheiro do hotel Wicklow, e seu pai puxou a rolha da pia, fazendo que a “água suja” descesse pelo ralo, provocando o som “xu-u-u”, uma vez encerrada a passagem da água. (MANDIL, 2003, p. 211)

Mandil lê, nesse episódio do primeiro romance de Joyce, o ralo como sendo o furo por onde escoa, feito água suja, todo o sentido da palavra “*suck*” – queridinho ou puxa-saco –, restando apenas o “ruído de furo” [*bruit de trou*] (LACAN apud MANDIL, 2003, p. 214), como rastro. “Mais som que sentido, *suck* é o que resta quando o sentido a ele associado escoa, na mente de Stephen, pelo ralo da significação. Desse modo, a fuga do sentido deixa seu rastro.” (MANDIL, 2003, p. 214) Essa preponderância do som sobre o sentido é um dos traços da escrita de Joyce. O tratamento dado em *Reprodução* ao som, que não resta como rastro da fuga de sentido pelo ralo da significação, mas atravessa “divisórias ordinárias”, fazendo, da linguagem, um “bruaá babélico”, também faz, de um outro modo, o som preponderar sobre o sentido. O som se sobressai ao sentido, em *Reprodução*, ao destacar a língua como aquilo sem o qual não haveria linguagem e que fada a linguagem à equivocidade. Em *Reprodução*, o som se sobressai ao sentido, também, ao servir como recurso à restituição do corpo ao ser falante.

A figura do furo se sobressai também em “Penólope”, conforme aponta Mandil (2003). Em um determinado momento, surge, novamente, a figura do furo, não no ralo da pia do banheiro de um hotel, mas no corpo de uma mulher: “que idéia de fazer a gente assim com um buraco grande no meio da gente como um Garanhão montando adentro de você pois isso é tudo que eles querem de você” (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 227). O próprio texto de “Penélope”, para Mandil, parece emergir a partir mesmo desse furo bem no meio de uma mulher.

O capítulo começa, assim, com um “sim”:

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o Hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso e que nunca deixou pra nós nem um vintém tudo pra missas para ela e para alma dela grande miserável que era (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 226-227).

E termina, cerca de quarenta páginas depois, com a lembrança de sua entrega a Leopold Bloom:

sim e as ruazinhas esquisitas e casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmins e gerânios e cactos de Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim

minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele pra baixo pra mim pra ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 227).

Mandil destaca a ajuda, que vem do próprio Joyce, para a “apreensão das palavras expelidas desse furo”, em uma correspondência com Frank Budgen, amigo de Joyce:

Penélope é o ponto alto do livro. O episódio tem oito sentenças. Começa e termina com a palavra fêmea *Sim*. Gira como o enorme globo terrestre, vagarosamente, seguramente e constantemente, rodopiando, rodopiando. Seus quatro pontos cardeais são seios, nádegas, útero e vagina, exprimidos pelas palavras *porque, embaixo [...], mulher, sim*. Provavelmente é mais obsceno que os episódios anteriores mas parece ser, perfeitamente, *das Weib* [“a mulher”, em alemão original], sã inteiramente amoral fertilizável não confiável atraente ardilosa limitada prudente indiferente. *Eu sou a carne que diz sim* (JOYCE<sup>20</sup> apud MANDIL, 2003, p. 227-228).

A partir da informação de que “o corpo de ‘Penélope’” foi construído a partir de *das Weib*, a mulher, Mandil lê, nesse corpo, um “corpo revestido de palavras [...] sustentado [...] pela tradução de cada uma de suas partes em palavras que comporão o texto do monólogo de Molly.” (MANDIL, 2003, p. 228) Por ser escrito como um “movimento incessante de linguagem”, esse capítulo de *Ulisses*, para Mandil, causa a impressão de percorrer o traçado de uma banda de Moebius, em que tendo-se como ponto de partida uma superfície interna, segue-se, desapercibido do momento de atravessamento, para seu exterior. Nesse texto, não há, a não ser por quatro pontos, sinal gráfico algum que aponte uma pausa. O pensar noturno de Molly é livre de pontuação, parágrafo e das apóstrofes da língua inglesa. Destituído de pontos finais, que, por retroação, propiciam o sentido de uma frase, o leitor, segundo Mandil (2003), vê-se em permanente busca de “garantias para o significado das palavras”. Mesmo sendo possível distinguir as unidades significantes do texto, é requerido do leitor de *Ulisses*, diante de “Penélope”, esforçar-se para perceber que o sentido de uma dada palavra está associado a palavras anteriores e não às posteriores.

A partir desse traço da escrita de Joyce, em “Penélope”, Ram Mandil (2003, p. 229) destaca a noção lacaniana do “ponto de basta” (*point de capiton*), que consiste no que, na linguagem, possibilita o enlaçamento de um significante e de um significado. No ponto de basta, “tudo se irradia e tudo se organiza, como nessas linhazinhas de força formadas à superfície de uma trama pelo ponto de basta. É o ponto de convergência que permite situar retroativa e prospectivamente tudo o que se passa nesse discurso. (LACAN, 1955-1956/1988 p. 303). De

---

<sup>20</sup> As palavras são de James Joyce, transcritas, por Ram Mandil, das correspondências de Joyce organizadas por Stuart Gilbert em “*Letters of James Joyce*” – livro publicado, em Londres, pela editora Faber & Faber, em 1957.

um trecho de “Penélope”, Mandil extrai exemplo de como “o turvamento” dos “pontos de basta” pode “lançar o discurso em uma deriva infernal” (2003, p. 229): “ele agora é viúvo eu não sei que é que é o filho dele diz que é escritor e que vai ser professor em universidade de italiano e que eu devo tomar lições com ele que é que ele está querendo agora” (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 229). O primeiro “ele”, segundo Mandil a partir de Hugh Kenner, é referente a Simon Dedalus, pai de Stephen. O segundo concerne à Bloom. O terceiro diz respeito ao Stephen propriamente dito. O quarto faz referência, outra vez, a Bloom. Só mesmo pelo exercício de redistribuição exigido do leitor pela correnteza do texto, é possível que a frase tenha “seus pontos desembaralhados, fazendo surgir o fio do sentido.” (MANDIL, 2003, p. 229.) Mandil relaciona a ausência desses pontos de costura à tarefa da Penélope da *Odisseia*, de Homero: tecer e destecer o tecido que lhe serve para enganar seus pretendentes enquanto espera o retorno do seu Ulisses. Como inspira o movimento de tecer e destecer de Penélope, o fluxo contínuo das palavras do capítulo de *Ulisses* em questão parece se dirigir ao infinito, detendo-se apenas por parecer retornar sobre si mesmo, entre o Sim final fundido ao Sim de partida. O “sim”, portanto, distingue-se, no interior da trama de “Penélope”. A última frase do capítulo que encerra *Ulisses*, conforme destaca Mandil (2003, p. 232), escreve-se, em ritmo de um hexâmetro homérico, com um destoante “Sim” no final, assim: “*yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes*”. (JOYCE, 2010, p. 682).

Joyce, conforme a carta escrita a Frank Budgen de que Ram Mandil se valeu para orientar sua leitura de “Penélope” como o corpo de cujo furo escoa um “sim”, parte da equivalência entre o feminino e o “dizer que sim”. O escritor justifica, em uma confissão que faz a Louis Gillet e é retomada por Ellmann em sua biografia de Joyce, a predominância do “sim”: “Em *Ulisses*, para retratar os balbucios de uma mulher adormecendo, procurei finalizar com a palavra de menor força que me foi possível descobrir. Encontrei a palavra ‘yes’, que mal se pronuncia, que significa a aquiescência, o abandono, o relaxamento, o final de toda resistência” (ELLMANN apud MANDIL, 2003, p. 231).

Se, num primeiro momento, parece possível associar esse “sim” à passividade, um dos clássicos símbolos da feminilidade, Mandil mostrará que não, o “sim” de Molly não está meramente oposto a “não”. O “sim” de Molly “marca o texto, cumprindo o lugar da pontuação, assegurando as pausas e o ritmo de leitura” (MANDIL, 2003, p. 231). Nessa medida, ele funciona como o “não”, que serve como índice de limites, restrições, demarcações, mesmo atuando num texto em que os “pontos de basta” (pontos em que a significação é, enfim, produzida), são abalados. A significação convencional desse “Sim” não está, então, intacta. Assim como o “*suck*”, em *Um retrato do artista quando jovem*, o “sim” de “Penélope” excede,

ao mesmo tempo em que mantém, o sentido de consentimento. Ao correlacionar, por exemplo, “seios” (*breast*), “nádegas” (*buttocks*), “útero/ventre” (*womb*) e “vagina” (*cunt*) a “porque” (*because*), “embaixo” (*bottom*), “mulher” (*woman*) e “sim” (*yes*), Joyce faz estremecer o sentido do “sim”. Não se sabe o porquê de cada uma dessas associações. Esse seria, conforme Mandil (2003), indício de outra perturbação no sentido próprio de cada uma dessas palavras; a elas, Joyce, fornece uma significação própria, diferente de suas acepções dicionarizadas. É “como se elas [essas palavras] ali estivessem presentes em uma significação especial, particular, única, isoladas de todo significado prévio que lhes pudesse ser atribuído.” (MANDIL, 2003, p. 232)

“Yes”, dentre as quatro “palavras cardeais”, é aquela associada a *cunt*, o furo mesmo de que Molly reclama ter no corpo: “que ideia de fazer a gente assim com um buraco grande no meio da gente como um Garanhão montando adentro de você pois isso é tudo que eles querem de você” (JOYCE apud MANDIL, 2003, p. 227). Segundo Mandil (2003), esse “‘sim’ além do sentido, que cumpre função de pontuação no monólogo de Molly Bloom, corresponde exatamente ao lugar onde, no corpo feminino, figura o vazio, cujo valor traumático foi elaborado por Freud com sua teoria da castração.” (p. 232.) Por fim, Mandil destaca que o último “Yes”, grafado com letra maiúscula, destoa, é “como que regurgitado pelo texto”, e é o que, reproduzindo o “Yes” primeiro, inicial, “arremata o contorno final da borda feminina da qual o próprio texto parece ter emergido.” (MANDIL, 2003, p. 232.)

Em *Reprodução*, também, há uma personagem construída inteiramente falando, sem qualquer descrição. A falação da delegada, que compõe setenta e quatro páginas do romance, não se desenha como um furo e não diz “sim”. Mas, é da falação da delegada que surge a palavra “cínica”, homófona de “sínica”. “Sínica” não aparece grafada no romance, mas não deixa de estar escrita, a partir dessa homofonia e da associação da delegada à ex-mulher do estudante e à chinesa Liuli, que não diz nada, é somente falada, embora seja a única personagem com nome próprio. A delegada cínica, a sínica Liuli, que é confundida com os cachorros que a seguiram na China, país de “sem-vergonhas” (“[...] ela [Liuli] disse que chinês não tinha vergonha” (CARVALHO, 2013, p. 20) e a ex-mulher do estudante de chinês dizem Deus. O chinês, “língua do futuro”, seria a única língua capaz de dizer Deus. Essas três mulheres são sínicas, portanto. Se a “língua do futuro”, capaz de dizer tudo e destituída de equívocidade não existe, nem pode existir a não ser enquanto desejo necessário ao estudante de chinês, o dizer Deus, o “sinismo” dessas três mulheres está em mostrarem, por suas existências mesmas, que há indizível, que não há relação sexual. O que essas sínicas mostram é o furo da linguagem; não por meio de uma escrita que desenha a borda feminina, mas por meio de uma escrita que faz chegar aos

ouvidos do estudante de chinês, através de uma “divisória ordinária”, uma voz feminina destacada de um corpo:

Em segundos, o estudante de chinês vai ouvir uma voz feminina (ou assim vai querer crer, perturbado que está depois do breve e inesperado reencontro com a professora de chinês na fila do check-in – e sobretudo depois de o reencontro ter se revelado apenas a antecâmara de mais um desaparecimento inexplicável), vindo da sala ao lado, abafada pelas mesmas divisórias ordinárias que dividem as salas na escola de chinês, onde tudo, fora as mensalidades, é o mais econômico possível. (CARVALHO, 2013, p. 57-58).

O narrador afirma, também que, na “esperança de voltar a ouvir a voz que o abandonou sem explicações”, e “querendo reconhecê-la a qualquer preço”, o estudante se aproxima da “divisória ordinária”. O estudante de chinês “compensa” “as lacunas” do que “consegue ouvir com dificuldade”, identificado, na voz feminina ouvida, “a voz providencial de uma autoridade passando um sermão no delegado” (CAVALHO, 2013, p. 58).

Essa voz, ao mesmo tempo em que é destacada de um corpo, localiza, para aquele que a ouve, o corpo – ou mais especificamente a garganta – como origem da voz: “a garganta não é só a origem da voz; é o paraíso das bactérias, ou você não sabia? (CARVALHO, 2013, p. 97)” Essa voz, ao situar o corpo como origem da voz, associa, ainda à voz, a imaginação, o prazer e os hormônios, localizando o corpo como suas fontes: “O corpo não é a fonte da imaginação e do prazer? Não emite a voz e produz hormônio?” (CARVALHO, 2013, p. 68) Essa voz, então, mais do que enunciar, ela atua “sinicamente”, no jogo promovido, em *Reprodução*, através de suas “divisórias ordinárias”, que propicia um suplente de corpo, para o que, do corpo, resiste à relação, resiste incorporável à linguagem. Haveria, então, em *Reprodução*, mais que uma escrita da fala, uma escrita da voz?<sup>21</sup>

O estudante de chinês identificou, no chinês, uma língua em que tudo é dizível, sem equivocidade, e na China, um lugar em que mulher não tem desejo: “Chinês é teimoso. E se gente não vale nada na China, mulher muito menos. Porque tem demais.” (CARVALHO, 2013, p. 25) Ele estava a caminho da China, quando foi interceptado pelo delegado, para se ver livre

---

<sup>21</sup> Essa pergunta, embora pertinente, terá que restar, neste trabalho, apenas como pergunta, por exceder suas possibilidades. Foi somente, depois do exame de qualificação, mais precisamente, quando descobri a homofonia cínica-sínica, é que pude, enfim, começar a pensar o som das palavras separado da função significante e, então, pensar a voz como distinta da fala, mas não houve tempo para inteirar-me, minimamente, do objeto voz em psicanálise. Ainda concernente à escrita da voz como distinta de uma escrita da fala, Sérgio Laia, no Exame de Qualificação, perguntou (-se) se não haveria, nas escritas dos autores contemporâneos, uma reivindicação da potência da fala, por meio de uma vocalidade, mas uma vocalidade outra que não a oralidade conforme abordada por Walter Benjamin (1936/1987). As reflexões de Benjamin, de um modo geral, não consideram que o sujeito afetado pela linguagem é também afetado por um corpo – o narrador/autor benjaminiano é um sujeito desprovido de corpo. Retomar a reflexão de Benjamin acerca do narrador da oralidade à luz da concepção do autor como “falasser”, proposta por Sérgio Laia em sua tese de doutorado (2000), enriqueceria em muito esta pesquisa, mas não foi possível chegar a essa retomada; ela terá que ser feita num próximo trabalho.

da mulher que o abandonou e das sínicas em geral. O estudante de chinês recuar do seu desejo de ir pra China, onde a “Penélope” de Joyce, que faz e desfaz tecidos, contornando a borda do furo na linguagem e expelindo dele um “sim”, e o ralo da significação de Stephen Dedalus fazem o maior sucesso, muito mais que no Brasil – mais que no ocidente, talvez –, não é surpreendente. Não seria o chinês que o livraria de lalíngua e das monstruosas – no sentido etimológico do termo<sup>22</sup> – sínicas. “Quem quer ir pra China se está todo mundo saindo de lá? Todo mundo está lendo James Joyce na China. Onde é que eu estava com a cabeça quando resolvi ir pra China?” (CARVALHO, 2013, p. 138) “Meu crime foi querer ir pra China quando todo mundo lá está lendo James Joyce.” (CARVALHO, 2013, p. 151)

“O seminário sobre ‘A carta roubada’” (1956) é o texto escolhido por Lacan como primeiro dos *Escritos* (1966/1998), a despeito da ordem cronológica em que se organizam os textos posteriores dessa coletânea, tal é a importância da *letter/litter* para a psicanálise de Lacan. É, também, nesse texto, que, segundo Mandil (2003), James Joyce aparece, pela primeira vez, nas reflexões de Lacan, justamente pelo jogo sonoro entre *letter* (carta/letra) e *litter* (lixo) contido na expressão “*a letter, a litter*”, advinda do livro *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress* (1929)<sup>23</sup>. Por esse jogo sonoro, o autor de *Ulisses* destaca a permeabilidade entre uma carta/letra e um resto, um lixo, sobre a qual o psicanalista se debruçará, ao longo de seu ensino. Antes de tratar da dimensão residual da carta/letra, importante para este trabalho, é preciso passar, ainda que brevemente, pelo percurso da *lettre* em Lacan.

No conto “A carta roubada” – “*The Purloined Letter*” (1845), de Edgar Allan Poe, uma carta comprometedoras é roubada dos aposentos da Rainha, pelo Ministro D., que vê, na missiva suspeita, uma oportunidade de ter vantagens políticas sobre a Rainha, e a esconde muito bem deixando-a exposta ao olhar de quem quer que a procurasse. Percebendo-se roubada, a Rainha

<sup>22</sup> Monstruosas: que mostram. “Monstro”, do latim *monstru-*, “advertência dos deuses” (MACHADO, 1952?, p. 1531); “mostrar”, do latim *monstrāre*, “fazer ver, dar a conhecer;” (p. 1543)

<sup>23</sup> Dada a menção do estudante de chinês de *Reprodução* ao número de exemplares de *Ulysses* vendidos na China, é interessante notar que *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress* é, segundo Laia (2000, p. 120), uma das “precursoras ‘estratégias de marketing’” de Joyce, atento ao sustento próprio, da esposa e dos filhos, muitas vezes comprometido em função de sua intensa, constante e, muitas vezes, atormentadora dedicação à escrita: “ninguém mais do que James Joyce... submeteu tanto sua vida a sua obra” (SOUPALT apud LAIA, 2000, p. 119.). Dentre as estratégias “mercadológicas” de Joyce, talvez a mais notável seja o lançamento, antes de *Finnegans Wake*, de *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress* – livro em que escritores e/ou críticos literários escreveriam acerca do que seria seu último trabalho. O apoio de Joyce aos livros de Gilbert e Budgen a respeito de *Ulisses* – inauguradores, de forma mais sistemática, da crítica literária e os relatos de memória em torno da vida e da obra de Joyce – e a “decisão” e “insistência” de impelir Gorman a escrever-lhe uma biografia – publicada em 1924, dois anos depois de *Ulisses* – são outras estratégias joyceanas de venda destacadas por Sérgio Laia (2000). Joyce, ainda conforme Laia (2000, p. 120) intentava “conquistar um alto valor como escritor”, com sua obra – numa época em que isso, possivelmente, não era tão comum como é atualmente –, e sabia da possibilidade de fazer dinheiro com tudo que escrevia.

aciona a polícia parisiense para reaver a carta, cujo conteúdo jamais é revelado. Munida de uma descrição minuciosa do objeto roubado, a polícia, a despeito de uma extensa e qualificada operação de busca, fracassa, e vê-se obrigada a recorrer, na pessoa do Sr. G. – Prefeito da Polícia de Paris –, a Dupin, detetive particular (e poeta nas horas vagas), que serviu como inspiração para outros personagens detetives, como o notório Sherlock Holmes, de Conan Doyle (COSTA, 2014.). É Dupin que encontra a carta, com o papel invertido e seu exterior modificado. O remetente, representado originalmente por uma letra masculina, passa a ser representado por uma letra feminina. A destinatária, a Rainha, passa a ser o próprio ministro. O selo vermelho e pequeno, passa a ser negro e grande, com sinete distinto. Em aparência, a carta enviada à Rainha, por um homem, escondida diante do olhar, é, na posse do ministro, uma carta escrita por uma mulher ao ministro D.. No lugar da carta recuperada, Dupin deixa outra, em que escreve ao ladrão, para que ele saiba por quem foi roubado: “*Un dessein si funeste, / S’il n’est digne d’ Atree, est digne de Thyeste.*”<sup>24</sup> (POE apud COSTA, 2014, p. 98.)

Lacan refere-se à expressão “*a letter, a litter*”, de Joyce, quando lê a razão por que, no conto de Poe, a polícia não foi capaz de encontrar a carta da Rainha:

E com efeito, voltando a nossos policiais, como poderiam eles apoderar-se da carta, eles que a apanharam no lugar onde estava escondida? Naquilo que reviravam entre os dedos, que outra coisa seguravam eles senão o que *não correspondia* à descrição que tinham dela? *A letter, a litter*, uma carta, uma letra, um lixo. Fizeram-se trocadilhos, no cenáculo de Joyce, com a homofonia dessas duas palavras em inglês. A espécie de dejetos que os policiais manipulam nesse momento tampouco lhes revela sua outra natureza por estar apenas meio rasgada. Um sinete<sup>25</sup> diferente sobre um laço de outra cor, e um estilo de grafismo no sobrescrito são, ali, o mais inquebrantável dos esconderijos. (LACAN, 1956/1998, p. 28, destaque do autor)

Se a polícia não soube encontrar a carta da Rainha foi por procurá-la somente pela sua função significante, de transmitir uma mensagem, desconsiderando sua outra natureza, de objeto, destacável, manipulável, rasurável, rasgável, independente da mensagem. O conto, conforme pontua Lacan, principia depois de a carta ter chegado à destinatária, da mensagem já ter sido recebida. Não é, portanto, pelo tratamento da função mensageira de uma carta/letra que o texto de Poe em questão se sustenta, mas pelo tratamento do que acontece com uma carta depois de ter cumprido sua função significante. “A carta roubada”, portanto, concerne aos

<sup>24</sup> “Um destino tão funesto, / Se não é digno de Atreu, é digno de Tieste” (MANDIL, 2003, p. 26) Trata-se de uma referência a “*Atrée*”, de Crébillon.

<sup>25</sup> Por falar em jogos sonoros amplificadores da significância de um significante, conforme Nota da Edição de *Escritos* (LACAN, 1956-1998, p. 28), Lacan explora a homofonia entre *cachet* – “sinete, laço, estilo de autor, selo, caráter peculiar” – e *cache* – “esconderijo”. Desse modo, Lacan promove o cruzamento dos verbos *cachet* – esconder – e *cacheter* – “selar, lacrar uma carta”. Além disso, *lettre de cachet* significa “carta régia, carta imperial, ordem de prisão”.

destinos de uma carta, depois de lida e esquecida sobre a mesa. “A crítica de Lacan”, afirma Mandil (2003, p. 27), “incide sobre as tentativas de igualar os destinos de uma carta ao cumprimento de sua função mensageira.”

Dupin, dado à poesia, soube tomar a carta, para além da mensagem, em sua materialidade, manipulável, não necessariamente em conformidade com a descrição da Rainha. Foi por Dupin convocá-la (a carta), ali, onde ela (a carta) poderia estar, como distinta, como não adequada à sua descrição prévia, que ela (a carta) atende ao chamado. A carta não pode responder aos policiais porque eles, presos à descrição anterior da carta, a chamam, lá, onde ela não pode estar, inteiramente. Uma carta/letra, conforme esclarece Mandil (2003, p. 28), dada a sua “função de transmissão de uma mensagem, *a letter*”, concomitante a “um destino que concerne à sua materialidade, *a litter*”, não pode ser entendida, para Lacan, sem a simultaneidade dos dois: de uma função e de um destino distintos, mas, ainda sim, coexistentes. Assim, conforme afirma Lacan (1956/1998), “não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deve estar *ou* não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará *e* não estará onde estiver, onde quer que vá.” (p. 27, destaques do autor).

Em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” (1957), escrito no ano seguinte a “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, segundo Mandil (2003), a dimensão da letra enquanto elemento tipográfico é privilegiada. Lacan, ainda segundo Mandil (2003), tomando o fonema como “sistema sincrônico dos pareamentos diferenciais necessários ao discernimento dos vocábulos numa dada língua” (LACAN, 1957/1998, p. 504) promove certa equivalência entre a letra e a estrutura fonemática, com o intuito de trazer para o primeiro plano das reflexões psicanalíticas, a primazia da ordem simbólica, sobretudo no que concerne à fala. Esse tratamento do fonema pensado como análogo ao sistema de caracteres tipográficos é o que, para Miller, de acordo com Mandil, possibilita, no texto lacaniano, fazer a distinção entre a ação do significante e o significado: “O significante, tal como as caixas baixas das tipografias, não se confunde com suas possíveis significações. Estas só advêm como resultado da combinação significante, como um efeito de sua manipulação.” (MANDIL, 2003, p. 30). É da total depuração do significado que surge a dimensão “literal” do significante. “A *lettre* seria o ‘significante despojado de qualquer valor de significação e localizado na materialidade que nos é presentificada pelo caractere de imprensa. Não por isso menos localizável quando é fonema, em um sistema de oposição’” (MILLER apud MANDIL, 2003, p. 30). De acordo com Lacan, seria possível distinguir, “também no campo da fala, os elementos estruturais equivalentes ao que, em uma escrita, combinam-se sobre o papel da impressão.” (MANDIL, 2003, p. 30).

Percebe-se aí uma sobredeterminação do simbólico atuante também nas palavras, sendo que a escuta delas deveria equivaler a uma leitura, “incidindo sobre as combinações e recombinações de letras” (MANDIL, 2003, p. 30). A autorização dessa perspectiva reside na recomendação freudiana de que os sonhos devem ser lidos como rébus; não a partir das imagens evocadas pelos elementos oníricos, mas através do valor significante deles. Quanto mais separado do significado, quanto maior for o seu funcionamento “como letra”, maior será a produção de significância em detrimento do sentido. Aí, estaria, então, o poder poético das palavras, que seria o de “evocar uma multiplicidade de significações, por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica.” (MANDIL, 2003, p. 31)

Dois anos depois d’ “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan escreve “Juventude de Gide ou a letra e o desejo” (1958), texto publicado, pela primeira vez, por ocasião dos lançamentos, em 1956, dos dois volumes de uma extensa psicobiografia da juventude de André Gide (*La jeunesse d’André Gide*), de autoria de Jean Delay, e de um relato da vida do escritor com sua esposa, de Jean Schlumberger (*Madeleine et André Gide*), ambos publicados pela editora Gallimard. Nesse texto, a *lettre* é, ainda, abordada enquanto carta e caractere tipográfico, distinta da sua função mensageira. Mais especificamente, Lacan trata de demonstrar, que a *letter/litter*, tomada em sua materialidade, também cumpre uma função sexual, no caso de Gide e Madeleine, a função fetiche: “Lacan busca demonstrar que, tomada na dimensão de sua materialidade, a *lettre* cumpre também uma função sexual nas relações entre o escritor Gide e sua esposa, mais especificamente, a função fetiche.” (MANDIL, 2003, p. 33)

Gide, ao mesmo tempo em que tinha um “*mariage blanc*”, um “casamento branco”, que não envolvia aproximação física alguma, com sua prima Madeleine, mantinha relacionamentos sexuais com outros homens, adolescentes. O escritor francês acreditava que não haveria razões para que a esposa se sentisse preterida, no amor, ante os encontros sexuais episódicos de seu marido, dado que em nada alteravam o verdadeiro amor que ele tinha por ela. Porém, um determinado episódio leva ao brutal rompimento da relação entre Gide e Madeleine. Certa vez, quando passava pela Normandia, a caminho de Londres, Gide visita a esposa em companhia de um jovem pelo qual não escondia seu evidente ardor. Madeleine, cujo desejo Gide supunha ser “letra morta” (MANDIL, 2003, p. 34), reage contrariamente às expectativas do marido. Sem saber o que se passava com a esposa, Gide se vale da carta, como de costume, para endereçar-se a Madeleine. Explica-lhe que, na Normandia, perto dela, morria, e, precisando viver, era-lhe necessário sair dali, encontrar, amar pessoas, criar. Madeleine reage à afronta queimando todas as cartas do marido. O escritor fica sabendo disso, pouco tempo depois de enviar a carta, que depois reconheceria como equivalente à “brutalidade de um grito” (MANDIL, 2003) e um gesto

criminoso, justificador da reação da esposa. À procura de um dado portado por uma das muitas cartas que enviara a esposa, Gide recebe dela a informação de que as cartas não mais existiam, ela as tinha queimado.

A partir da reação, desesperada, de Gide ao ato da esposa, Lacan capta a relação subjacente entre letra e desejo. Ao queimar as cartas, Madeleine, na perspectiva de Lacan, retira-se, separa-se – num ato de “uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher” (LACAN, 1958/1998, p. 772) – do lugar que vinha ocupando na “trama amorosa” (MANDIL, 2003) do escritor. Do relato de Jean Schlumberger (*Madeleine et André Gide*), Mandil (2003) destaca a passagem em que Gide associa o ato da esposa de destruir as cartas ao filicídio: “E bruscamente, não havia mais nada: eu estava despojado de tudo! Ah, imagino agora o que pode sentir um pai que retorna à sua casa e que escuta de sua mulher: ‘Nosso filho não existe mais, eu o matei’” (apud MANDIL, 2003, p. 35) Lacan situa como ato de “uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher”, aquele que tem a estrutura do ato de Medeia: “o sacrifício daquilo que tem de mais precioso para abrir, no homem, um furo que não pode ser tampado” (MILLER apud MANDIL, 2003, p. 38). Lacan evoca a figura de Medeia concernentemente ao ato que seria o ato de uma verdadeira mulher, segundo esclarece Ram Mandil (2003), para distinguir o feminino da maternidade. “O ato de Medeia de sacrificar seus filhos queridos com Jasão como resposta a sua traição indicaria que ser mulher é, para ela, algo superior a ‘ser mãe’.” (MANDIL, 2003, p. 36) Para Lacan, ao queimar as cartas de Gide, Madeleine revelou um desejo feminino não regulado pela maternidade, a ela atribuída por Gide, concernentemente às cartas: “Pobre Jasão, que, tendo partido para a conquista do toção dourado da felicidade, não reconhece Medeia!” (LACAN, 1958/1998, p. 773) No relato de Jean Schlumberger (*Madeleine et André Gide*) leem-se as palavras de Gide a respeito do valor que as cartas tinham para aquela que as destruiu:

- “Mas por que, por quê?”, perguntei-lhe logo em seguida. “Como podes fazer isso? Nosso querido amor, todo nosso passado reduzido a nada por você. Por você?”
- “Eu as reli todas antes de destruí-las, respondeu-me. “Era o que eu tinha de mais precioso neste mundo” (apud MANDIL, 2003, p. 36).

Gide faz um verdadeiro trabalho de luto, ao perder as cartas que compara a um filho e que são o que Madeleine tinha de mais precioso. Relacionar-se com a esposa sem as cartas, é, para ele, impossível, já que ela passou a ser, nas palavras de André Gide, aquela “que mais não oferece, no lugar ardente do coração, senão um furo” (apud Mandil, 2003, p. 37). A dor, desmedida do escritor, indicia, para Lacan, que as cartas destruídas, mais do que serem dotadas de valor estético, assumem o lugar mesmo “de onde o desejo se retirou”: “Isso quer dizer que não visamos aqui à perda sofrida na correspondência de Gide pela humanidade, ou pelas

humanidades, mas a troca fatídica pela qual a carta/letra assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou.” (LACAN, 1958/1998, p. 773)

No mesmo ano em que Lacan faz, n’ *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971/2009), a “Lição sobre lituraterra”, ele escreve, para uma revista sobre literatura e psicanálise, o artigo “Lituraterra”, cuja tradução brasileira foi publicada em *Outros escritos* (2003). Tanto a lição quanto o artigo, segundo esclarece Mandil (2003), datam de uma época em que Lacan se dedica ao escrito em contraposição à fala e, portanto, à elaboração da especificidade da letra, distinta do significante. Nesse texto, a expressão joyciana “*a letter, a litter*” é mais uma vez abordada por Lacan. Esse movimento de contrapor o escrito à fala se relaciona à formalização do gozo:

É possível dizer que, em uma leitura retroativa, a letra, pensada como distinta do significante, seria o que, na ordem da linguagem, permitiria apreender a circulação dessa substância, dessa materialidade à qual Lacan gradativamente associa o gozo e que, como vimos, acompanha os deslocamentos da carta roubada do conto de Poe e permite conferir às cartas de Gide o valor de objetos-fetichê. (MANDIL, 2003, p. 47)

Lacan, nesse texto e nessa lição de 1971, pôde articular uma primeira contraposição entre carta/letra e significante, ao considerar que, n’ “A carta roubada”, independentemente da mensagem, de forma alguma referenciada no conto de Poe, a carta não deixou de produzir efeitos sobre aqueles que, um a um, perceberam-se detentores dela. Assim, o movimento de promoção da carta/letra se relaciona ao apagamento da mensagem, à extrapolação da dimensão significante:

[...] é possível perceber que a emergência da letra para o primeiro plano se faz à medida que se produz um apagamento da mensagem, na proporção em que se turvam os efeitos significantes da *lettre*, fazendo surgir, à margem do conteúdo que a letra transporta, uma materialidade desconectada de qualquer sentido. (MANDIL, 2003, p. 47.)

Detendo-se no nível do significante, Lacan jamais poderia se aperceber da dimensão de fetichê das cartas de Gide à Madeleine, uma vez que essa dimensão não residia no conteúdo das cartas em si, mas além, no valor que tinham para Gide. É, portanto, a carta/letra a operadora da articulação entre a dimensão significante de uma carta/letra e a sua dimensão material, que se faz independentemente de sentido. Para pensar a carta/letra como esse elemento articulador, Lacan introduz a dimensão do “litoral”. O litoral distingue-se da fronteira. Essa última, de natureza simbólica, separa dois territórios homogêneos; aquele outro, real, marca o encontro entre dois domínios heterogêneos, cuja passagem de um para o outro não pode ocorrer sem descontinuidade:

Separando mas ao mesmo tempo conjugando mar e terra, a imagem do litoral fornece, a essa altura, a figuração necessária para uma articulação entre elementos heterogêneos, permitindo ao mesmo tempo tornar presente a ausência de uma medida comum entre, por exemplo, o terreno do sólido e a fluidez do líquido. (MANDIL, 2003, p. 48.)

Conforme ainda destaca Mandil (2003), se os policiais de Poe não puderam recuperar a carta foi porque atuavam a partir de um saber propiciado pela descrição detalhada que receberam da aparência da carta. Esse saber não considerava a outra dimensão da carta, de objeto, manuseável, adulterável em sua forma, pelo ministro D., conforme impelido pelo gozo de possuí-la. Essa outra dimensão, de *litter*, da carta, faz furo no saber articulado, e é somente a partir do contorno desse furo que é possível apreendê-la. Dupin, conforme aponta Lacan, dada a sua experiência poética com a linguagem foi capaz de contornar essa borda.

Juntamente com a metáfora do “litoral”, a noção de “rasura” e a concepção do escrito como “sulco” compõem “o tripé” (MANDIL, 2003, p. 49) em que se firma a carta/letra, nesse momento do ensino de Lacan, que elege a carta/letra como “dimensão essencial do escrito” (MANDIL, 2003, p. 49).

Baseando-se na perspectiva segundo a qual a letra, enquanto litoral, implica uma desarticulação, Lacan a aproximará da raiz latina *litura*, indicando tanto cobertura quanto rasura. “*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 reproduzir a metade com que o sujeito subsiste.” (LACAN, 1971/2009, p. 113, destaques do autor.) A rasura, conforme esclarece Mandil (2003), é uma “sucessão de traços que se recobrem”, envolvidos na busca pela melhor palavra para designar o que se quer dizer. Mas sendo “rasura de traço algum”, a *litura* de que fala Lacan une a tentativa de achar a palavra mais próxima da coisa com a ausência de um traço originário, fundador, capaz de representar o sujeito plenamente. A linguagem encontra seu limite no real, portanto, e a rasura implicada na escrita evidencia esse limite: “O exercício de aproximação implicado na rasura leva, inevitavelmente, aos limites da linguagem e, por que não dizer, do próprio simbólico.” (MANDIL, 2003. p. 50)

“A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico”, afirma Lacan na “Lição sobre *lituraterra*” (1971/2009, p. 114). Como recurso à concepção da letra enquanto litoral entre a ordem simbólica e o real, Lacan recorre à paisagem que avistou, pela janela do avião, na

viagem de volta à França, quando retornava de uma segunda visita ao Japão<sup>26</sup>, qual seja, a planície siberiana, seus sulcos e cursos d'água:

O que se revela por minha visão do escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre as nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens que Aristófanos me conclama a descobrir o que acontece com o significante, ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove esse efeito em que se precipita o que era matéria em suspensão.

[...]

A letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura, portanto, semblante, que dissolve o que constituía forma, fenômeno, meteoro. É isso, eu já lhes disse, que a ciência opera no começo, da maneira mais sensível, sobre formas perceptíveis. Mas, ao mesmo tempo, isso também se deve a despachar o que dessa ruptura daria em gozo, isto é, a dissipar o que ela sustenta dessa hipótese do gozo [...]

Pois bem, o que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real – aí está o ponto importante, no real – se apresenta como ravinamento das águas. (LACAN, 1971/2009, p. 113-114)

Nesse momento, segundo esclarece Mandil (2003), Lacan trata da causa da *litura*, da cobertura, da rasura. De um lado há as nuvens, no céu; do outro, os riachos que causam a impressão, em Lacan, de sulcarem a planície siberiana. Nuvens e riachos, embora conjugáveis – dado que a nuvem pode ser considerada como um lugar de origem dos riachos, não se confundem. Há, entre nuvens e riachos, uma precipitação – uma descontinuidade, portanto. De um lado, os semblantes, campo da forma e do fenômeno<sup>27</sup>. Do outro, o gozo, o domínio da rasura, produtora de sulcos sobre a terra, sobre a planície. Entre um e outro, uma ruptura, a chuva. Os dois registros apreendidos na letra: “De um lado, o simbólico, em suas diversas formações. Do outro, o gozo que escoar e escava a terra. Entre eles, uma continuidade, mas também um rompimento.” (MANDIL, 2003, p. 52)

Nº *O seminário, livro 20: mais, ainda*, a partir da retomada que Lacan faz da visão, pela janela do avião, da paisagem siberiana, é possível inteirar-se da razão da distinção pensada por Lacan entre o “vazio escavado pela escrita”, os sulcos, a letra, do “semblante”, as “nuvens de significante”: a letra “pode funcionar como receptáculo capaz de ser preenchido pelo gozo.”

---

<sup>26</sup> Na China mesmo, embora tenha sido um dedicado estudante de chinês, Lacan nunca esteve, conforme aponta Cleyton Andrade, em seu artigo “Lacan com François Cheng”, publicado no número 5, de novembro de 2016, da Revista Derivas Analíticas. Disponível em: << <http://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/cheng>>>. Cheng é poeta, tradutor, romancista e ensaísta, e nele, Lacan encontrou um interlocutor privilegiado para os seus estudos chineses. Além desses estudos serem cruciais para a formalização da letra como distinta do significante – e, desse modo, serem determinantes para a concepção lacaniana de escrita –, de acordo com Cheng, em “Lacan e o pensamento chinês (2012), eles também teriam servido a Lacan para pensar o feminino: “Penso que, no final das contas, foi também para cercar esse misterioso Feminino, caro ao pensamento taoísta, que o doutor Lacan empreendeu, em minha modesta companhia, mas com que engenhosa paciência, sua busca chinesa.” (p. 182)

<sup>27</sup> Uma vez que tanto a imagem quanto o significante podem funcionar como semblante, essa noção (de semblante), no contexto d’ *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*, promove certa equivalência entre os registros do imaginário e do simbólico em oposição ao real. Cf. Costa (2014, p. 40.)

(MANDIL, 2003, p. 53). A diferença entre o simbólico e o real indicado pelo gozo está na satisfação envolvida nesse processo que vai das nuvens ao riacho, dos semblantes ao escoamento do gozo – aquilo que se destaca da “ruptura do semblante”, promovida pela letra.

À luz da leitura de Lacan da paisagem siberiana, é possível, agora, ler de outro modo a natureza de nuvem das línguas, que aparece em *Reprodução*:

Aqui diz que São Tomás de Aquino dizia que as línguas se formam como as nuvens e, como as nuvens, desaparecem. E que como as nuvens trazem a chuva que faz brotar as flores adormecidas no deserto, também as línguas despertam o que estava adormecido antes delas, dão vida ao que parecia estar morto. (CARVALHO, 2013, p. 116)

A chuva, a letra, que rompe as nuvens, os semblantes, ao escavar o vazio na terra, torna-se receptáculo do rio, do escoamento do gozo, e vivifica o ser falante, mortificado pelos semblantes.

Dupin, conforme esclarece Mandil (2003), soube ver, na dimensão de semblante da carta, a sujeição dessa dimensão da carta a rupturas, em decorrência do gozo que o ministro D. extraía dela. No caso das cartas-fetice de Gide, ainda conforme Mandil, o desespero que se apodera de Gide ao saber da destruição das cartas que escrevera à esposa, ao inteirar-se “dessa verdadeira mutilação no corpo da amada”, mostra a ruptura da dimensão significativa das cartas, destacando a circulação do gozo ali envolvida. É, no caso de Gide, a destruição do objeto simbólico cuja presença serve ao apagamento da “angústia da castração” – a ausência do “pênis da mãe” – que põe à luz a ruptura do semblante aí envolvida.

O gozo enquanto resíduo em sua relação com a dimensão simbólica, já trabalhado em “Lituraterra”, é retomado n’ *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972/1973). Nesse Seminário, a “inutilidade” do gozo é acentuada, a partir da oposição ao “usufruto”, noção do campo jurídico que visa à repartição e à distribuição do gozo. Exemplo disso é a ideia de “usufruto de uma herança”. No que concerne à perspectiva utilitária, o gozo sexual é para ser pensado como “instância negativa”, como não servindo para nada. No ato sexual, por exemplo, há um “descompasso” entre o gozo e a reprodução. Mas ainda que inútil, o gozo é o que anima os corpos parasitados pela linguagem (LAIA, 2000), é “aquilo que põe o sujeito em marcha, ainda que frequentemente tropece sobre ele.” (MANDIL, 2003, p. 55).

Segundo Mandil (2003), a expressão joyciana “*a letter, a litter*”, então, desenha a articulação entre *a letter*, um elemento simbólico, e *a litter*, um elemento residual, o gozo. E, nesse momento, do ensino de Lacan, “a conjugação entre simbólico e real se dá à medida que esse último é concebido como resíduo, dejetivo que o primeiro expelle de seus domínios, deixando sobre ele sua marca indelével.” (MANDIL, 2003, p. 55)

Lacan afirma n' *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*: “Percebi uma coisa: é que talvez eu só seja lacaniano por ter estudado chinês no passado.” (1971/2009, p. 35) Nesse Seminário, cuja capa é justamente o imperador manchu Kangxi fazendo semblante chinês, com instrumentos de caligrafia (ANDRADE, 2013, p. 204-205), Lacan recorre fortemente à escrita chinesa para formalizar suas reflexões. Nesse período de seu percurso, como já foi dito com Mandil (2003), Lacan privilegiou o escrito, num movimento de distinguir a letra do significante, uma vez que a clínica demandava uma lógica outra, além do domínio significante, capaz de articular a substância que escapa ao sentido – e que escapa ao Outro, portanto –, mas que infesta a fala e está em jogo na experiência analítica, e que Lacan foi formalizando como “gozo”. A experiência analítica que se faz pela fala, demandou do psicanalista buscar, na escrita, recursos à articulação do que não está articulado, do que não se articula como uma “malha”, numa trama significante, mas se apresenta como “peças avulsas” (ANDRADE, 2013, p. 205).

Que recursos uma escrita poderia oferecer à articulação – mas uma articulação outra, pautada numa lógica da não-relação – entre o gozo e o Outro, entre o real e o sentido, entre lalíngua e a letra? Já foi dito que a letra faz “litoral” entre o simbólico e o real, ao se fazer “rasura de traço algum que seja anterior” e sulco para o escoamento do gozo. Foi dito também que a escrita de Joyce foi crucial para a formalização da *lettre*, justamente por ser uma escrita distinta que, dentre outros tantos traços singulares, escoo o sentido pelo “ralo da significação”; faz um sim sair do furo; e faz, da letra, mais que suporte do significante, mais que representação de sons, uma lituraterra. Joyce fez da sua lituraterra uma assinatura que excede o seu nome próprio (LAIA, 2000), já que ela mudou o curso da literatura universal, interferiu “nas articulações promovidas no campo do Outro” (p. 138) de modo tal que é possível encontrá-la [a assinatura de Joyce] em obras cuja escrita antecederam a própria existência de Joyce<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Laia (2000), discute a “morte do autor”, proposta por Barthes, afastando-a da concepção linguística do sujeito – enquanto “realidade de discurso” –, com a qual trabalha Barthes, e relacionando-a ao “falasser” lacaniano, como parte de sua argumentação em favor da inseparabilidade entre vida e obra, no que concerne ao trabalho de leitura literária. Ao pensar um autor na dimensão do “falasser”, conforme foi discutido na seção deste trabalho intitulada “Do real da linguagem: ‘Então, falamos a mesma língua? [...] Afinal, que língua é essa?’”, o sujeito passa a ser pensado como entrelaçado a um corpo, e, no caso de um sujeito autor, como entrelaçado ao corpo daquele que escreve. Nessa perspectiva, a “perda de identidade” do corpo que escreve, implicada na escritura, não implica o apagamento da assinatura do autor. Essa “perda de identidade” de que fala Barthes, quando pensada com a psicanálise, por Sérgio Laia, como “desvanecimento estrutural” a que o sujeito – desvanecendo sempre entre um significante e outro – está submetido, na vida ou na obra, pela ordem simbólica, não impede que restos dessa operação simbólica da linguagem parasita constituam uma assinatura singular do autor. Essa assinatura é reconhecível em obras, a partir, sobretudo, de “significantes, formas de encadeamento, escolhas e até impulsos” (2000, p. 139) que insistem, que se repetem. “Em outros termos, marcas encontradas em uma obra permitem-nos escutar a dicção que designa um escrito como uma criação onde se lê, por exemplo, a assinatura de Joyce, mesmo que essa obra, em uma inversão borgeana – onde os escritores criam sua linhagem, seus próprios precursores – tenha sido escrita em um tempo no qual Joyce sequer havia nascido. Nesse contexto, há marcas que nos autorizam

Ao pensar a escrita, a partir da clínica, Lacan recorre, então, não a uma escrita alfabética convencional, mas à escrita de Joyce e à escrita chinesa. O que teria de chinesa a escrita de Joyce? Ao abordar a escrita do criador de Stephen Dedalus, com Mandil (2003) e Laia (2000), o propósito deste trabalho não é se debruçar sobre a letra joyciana ou os efeitos dela na vida do próprio autor, para compará-la à letra de Bernardo Carvalho concernentemente a *Reprodução* e *Nove Noites*. Ao se apoiar na leitura de Laia e na leitura de Mandil da escrita de James Joyce, o objetivo deste trabalho é interrogar possíveis aproximações entre a letra de Joyce e a de Bernardo Carvalho, concernentemente a *Reprodução*, no intuito de buscar uma leitura das repetidas menções a Joyce nesse romance, como parte do projeto de interrogar se Bernardo Carvalho teria encontrado, na letra, uma forma de abrandar a mortificação linguageira, quando comparadas a escrita em *Reprodução* e a escrita em *Nove noites*. Do mesmo modo, sem a intenção de comparar a escrita chinesa com a letra de Joyce – o que extrapolaria em muito, não só o propósito, mas também as possibilidades deste trabalho –, com Cleyton Andrade (2013), este trabalho aprenderá algumas características da língua e da escrita chinesas, com o objetivo de ter uma ideia do porquê ler James Joyce poderia equivaler a ler um escrito chinês, já que o “crime [do estudante de chinês, segundo ele próprio afirma] foi querer ir pra China quando todo mundo lá está lendo James Joyce.” (CARVALHO, 2013, p. 151)

Segundo Cleyton Andrade (2013), “o traço mais fundamental da língua [chinesa] é a escrita” (p. 166). O autor, de imediato, destaca o fato de o sistema de escrita chinês ser constituído a partir da escolha de uma forma de apresentação não analítica dos sons. Isso significa que os caracteres chineses – unidades de base do sistema de escrita chinês –, de modo diferente do que ocorre com as letras do alfabeto, são signos de sílabas e não de fonemas.

Talvez seja uma das características mais impressionantes da escrita chinesa, o fato de ela ser um inabalável recurso à unificação do país e uma conquista que conquistador algum do território chinês conseguiu abalar; todos os conquistadores acabaram curvando-se diante da escrita dos conquistados. Desde a unificação da China, sob regência da Dinastia Qin, no século III a.C., uma escrita oficial foi instituída como a única válida em todo o império. Decorreu disso que as diversas partes da China em que se falavam línguas distintas passou a ter uma mesma escrita. Assim, textos se tornaram acessíveis em uma escrita que todos podiam ler, ainda que

---

a conceber o quanto Rabelais, Mallarmé e Flaubert são joyceanos, como também há marcas que nos autorizam a situar Joyce e esses três escritores franceses como radicalmente diferentes entre si.” (LAIA, 2000, p. 139) Assim, nessa perspectiva, a indissociabilidade entre a vida e obra não se confunde com a abordagem biografista de leitura literária, não significa tomar a obra de um autor como a réplica de sua vida; significa reconhecer que sendo o autor um “falasser”, um corpo que fala e goza, uma obra nasce da experiência singular de seu criador, que não pode ser desconsiderada no trabalho de leitura.

falantes de línguas diferentes, incompreensíveis entre si. Esse fenômeno de uma única escrita para línguas diferentes ocorre em diversos países asiáticos, como é o caso da Coreia e do Japão, por exemplo, que adotaram a escrita chinesa.

Ao depararem com esse fenômeno de uma única escrita para línguas diferentes, europeus que “vivenciavam a perda do lugar do latim como uma língua comum” imaginaram ser essa escrita dotada de uma “lógica e virtudes formais invejáveis” (ANDRADE, 2013, p. 166). No século XII, houve filósofos europeus que pensaram que a escrita chinesa representava coisas e noções – ideias, portanto –, não palavras. O ideograma foi imaginado por eles, então, como destituído de qualquer relação fônica, autônomo em relação a qualquer língua falada e representando, diretamente, coisas e ideias. Essa perspectiva se estendeu a séculos posteriores e, possivelmente, ainda perdura por aí, no ocidente. Em função desse equívoco imaginativo, Andrade (2013) alerta para a necessidade de evitar o termo “ideograma”, em se tratando da escrita chinesa, já que está carregado de ideias não aplicáveis ao caractere chinês e seu uso causaria mais confusões que esclarecimentos. “O termo ideograma é muito mais o sintoma de um desejo de encontrar uma língua que pudesse dizer a coisa, ela mesma, do que uma indicação do que é a escrita chinesa”, afirma, Andrade (2013, p. 167). Não há como escapar dos sons de uma língua, é disso que o estudante de chinês dá testemunho; eles atravessam “divisórias ordinárias” e fazem, em uma mesma língua, um verdadeiro “bruaá babélico”. Também não há como escapar da impossibilidade da linguagem, nem mesmo aprendendo chinês ou fugindo para China, mesmo sem saber chinês.

Segundo Andrade (2013), não há consenso entre os linguistas acerca de um termo capaz de substituir o consagrado termo “ideograma”. Dentre as possibilidades, Andrade aponta a “escrita logográfica” (*word-writing* ou *logographic-writing*), de Bloomfield; a “escrita morfemática”, de Benveniste; e o “sinograma”, de Viviane Alleton.

O primeiro termo, de Bloomfield, forjado na admissão de que o caractere se relaciona a uma palavra, não a uma coisa ou ideia, sustenta-se, dentre outros, sob o argumento de que o caractere chinês nunca renunciou a ver no seu signo uma significação. O valor desse termo estaria, também, no destaque que ele proporciona ao fato de a escrita chinesa não ser fonográfica; o que há é uma “convivência” entre as unidades de escrita e as sílabas fonológicas, “mas não passa disso: uma convivência.” (ANDRADE, 2013, p. 170) Uma única sílaba do chinês falado pode representar uma enormidade de morfemas de mesma pronúncia, mas de grafias distintas. Ao mesmo tempo, uma série de grafias semelhantes, não iguais, representam morfemas de pronúncias nada parecidas.

O segundo termo, de Benveniste, sustenta-se sob o argumento de que a escrita chinesa seria uma escrita de morfemas, unidades mínimas, menores segmentos linguísticos dotados de sentido. Esse argumento também se relaciona à correspondência entre a escrita morfemática e o caráter morfossilábico da língua chinesa, também morfemática. A respeito dessa característica da língua e da escrita chinesas, Andrade (2013) destaca, ainda, que o “salto dado pelos concretistas, por Mallarmé e principalmente por Joyce, está inscrito no domínio mesmo da língua chinesa enquanto uma língua e uma escrita morfemática.” (p. 169) É o morfema que, sobretudo na poesia chinesa, confere ampla possibilidade de combinações ao uso individual da língua.

Ainda no contexto de afastar a concepção do chinês como o ideal de uma língua, vale destacar, conforme argumenta Andrade (2013), que não é por se tratar de uma escrita mais avançada que a escrita chinesa pôde se fazer uniforme, no território chinês; isso ocorreu, em grande medida, pela imposição severa e histórica de uma força política centralizadora. Contudo, não se pode reduzir o processo de unificação da escrita chinesa ao capricho de um tirano. Não fosse a existência de um desejo de unificação encarnado não numa língua, posto que o chinês “são muitos”, mas numa escrita, paralelo à vontade histórico-política da Dinastia Qin, a unificação da China não seria possível: “A escrita chinesa foi um instrumento de unificação, foi um fenômeno civilizatório, e muitos consideram que a escrita foi a mais importante invenção desse país, e seu maior ponto de identificação.” (ANDRADE, 2013, p. 170)

A escrita chinesa, então, segundo Andrade (2013), não representa ideias e coisas, menos ainda as representa diretamente, mas é uma língua glotográfica, o que significa que ela representa ou simboliza as unidades de uma determinada língua, a saber, a língua chinesa.

Concernentemente ao plano fonológico do chinês, a unidade essencial é a sílaba. Ao ser representada numa frase, cada sílaba será contemplada com um caractere correspondente, já dotado de sentido. Na escrita alfabética, as palavras são formadas por associação de sílabas e as frases são formadas pela associação de palavras. Em chinês uma sequência de dez sílabas, por exemplo, gera uma frase não de dez palavras propriamente, mas de dez caracteres. Os caracteres chineses não podem ser pensados em conformidade com a concepção brasileira, por exemplo, de palavra. Uma “correlação estrita” entre sílaba e palavra não é possível, mas é “verdadeiro” afirmar “cada sílaba” corresponde a “um caractere”. (ANDRADE, 2013, p. 171) Como afirma o estudante de chinês de Bernardo Carvalho, tentando explicar um traço da configuração do chinês com a lógica do português: “em chinês não tem palavra com mais de uma sílaba, ou duas, na verdade não tem nem sílaba, cada caractere já é uma diversão, e uma

palavra!” (CARVALHO, 2013, p. 16) Conforme esclarece Andrade (2013), muitas vezes a correlação entre uma sílaba e uma palavra é verdadeira, mas não sempre:

Podemos falar *avião* com uma palavra, o que sugeriria que em chinês encontraríamos uma sílaba que significa *avião*, e assim uma sílaba seria igual a uma palavra. Porém, *avião* se escreve com dois caracteres, um significando *máquina* e outro *voar*, para formar *máquina de voar*. Se, são dois caracteres, são duas sílabas, formando um dissílabo e não um monossílabo. Ainda existe um grande número de palavras e nomes monossilábicos em chinês, mas, é provável que os dissílabos já sejam a maioria atualmente. (ANDRADE, 2013, p. 175, destaques do autor)

Para complicar a tentativa de fazer uma relação entre chinês e português, há, entre sílabas e caracteres, uma grande fenda a marcar um desequilíbrio entre fala e escrita, que não é tão evidente nas escritas alfabéticas. Segundo Andrade (2013), o número de *zi* – que são caracteres, “menores unidades significantes” e, “no seu aspecto fônico”, “monossilábicas” – não é menor do que cinquenta e quatro mil (54.000). Em contrapartida, o número de sílabas não é maior do que mil e duzentas (1.200). Disso resulta que há “uma média de aproximadamente quarenta e cinco palavras diferentes para cada som, para cada sílaba disponível.” (ANDRADE, 2013, p. 171-172) É possível, então, perceber a impossibilidade do estudante de chinês, ainda que ele falasse chinês e mesmo que ele fosse chinês, de entender, sem a escrita chinesa, o que Liuli lhe disse ao ser levada pelo agente: “Eu já disse. Depende do tom. Pode ser um monte de coisa. Se eu pudesse, pelo menos, ver o caractere. [...] Posso não saber o que quer dizer, mas não quer dizer que eu não seja estudante de chinês.” (CARVALHO, 2013, p. 139) Ainda segundo o estudante de chinês: “Em mandarim, a mesma sílaba tem quatro sentidos diferentes. [...] E olha que tem outras línguas com mais tons ainda. [...] Quatro tons diferentes. Para não falar das homofonias.” (CARVALHO, 2013, p. 14)

Para falar das homofonias, é necessário saber que, principalmente no chinês tradicional, a maioria das palavras é monossilábica, o que causa, inescapavelmente, uma “abundância de homofonias.” A esse respeito, Cleyton Andrade (2013) afirma:

É importante lembrar aqui que a maioria das palavras, principalmente no chinês tradicional, são monossilábicas (*zi, lu, shang, jing, song, ming, hui, hao, ma, dao, fei, ya, yin, yang*, etc.). Portanto, ocorre inevitavelmente uma abundância de homofonias. Se uma sílaba for ouvida fora de um contexto não será possível saber qual caractere lhe é correspondente. Neste caso será como ouvir uma língua estrangeira, não sabendo o significado da sílaba ouvida. Por exemplo, a sílaba *hé* pode ser tanto *núcleo, origem*, quanto *curso d’água*: 和, 喝, 合, 河, 禾, 核, 何, 贺 · 呵, todas essas são formas diferentes de escrever a mesma sílaba *hé*, com significados diferentes em cada caractere e não são todas as variações disponíveis para essa sílaba. (ANDRADE, 2013, p. 172)

Diferentemente do que ocorre nas escritas alfabéticas, cujas letras transcrevem de modo satisfatório, ainda que não perfeitamente, os fonemas, em chinês “o signo gráfico representa a totalidade do signo linguístico, isto é, ao mesmo tempo sua face fônica e sua face semântica” (ALLETON apud ANDRADE, 2013, p. 172). Sendo assim, é “impraticável ditar sílabas aleatórias” sem o fornecimento de um contexto ou de indicações “inequívocas” que possibilitem saber qual caractere é aplicável a determinada sílaba. “A escrita chinesa dos caracteres aparece como uma medida para tratar o real da homofonia a que a língua expõe o sujeito.” (ANDRADE, 2013, p. 172) Mas essa escrita, a cargo da redução da ambiguidade excessiva, possui um “laço bem frágil” com a pronúncia, uma vez que os caracteres servem mais ao sentido do que a pronúncia. “Os elementos fônicos não são, via de regra, precisos, não fornecendo mais do que uma indicação aproximada do som pronunciado.” (ANDRADE, 2013, p. 172)

A sílaba, então, de acordo com Andrade (2013, p. 173), é o significante ao passo que o caractere é a escrita de uma sílaba dotada de sentido. O caractere é um conjunto completo de som e sentido, um signo saussureano, portanto. Mas, na perspectiva lacaniana, é um signo completo indivisível, com “efeitos de ruptura”. Como exemplo do funcionamento de significante da sílaba em sua relação com o funcionamento de signo do caractere, Andrade oferece a sílaba *shi*:

A sílaba *shi*, no quarto tom (existem atualmente quatro), na sua forma oral, possui pelo menos dezenove signos diferentes. Um único som, uma única pronúncia, que pode suscitar dezenove caracteres, cada um sendo um signo (significante e significado) diferente: enxugar, saber, sufixo de nome próprio, ser, poder, mundo, juramento, deixar, letrado, negócio, amar a, ver, zelar por, contar com, mercado, tentar, ir a, explicar, casa (Alleton, 2010). Isso quer dizer que é possível transmitir uma mensagem com um único caractere, como de fato o fazem seja em telegramas ou bilhetes, um único caractere. Por outro lado, ao dizer uma sílaba isolada dificilmente ela será compreendida. (ANDRADE, 2013, p. 173-174)

Para ir caminhando em direção ao funcionamento poético da escrita chinesa, que é aquela que mais interessou a Lacan na sua formalização da noção de letra como distinta do significante, como fazendo litoral entre o real e o simbólico na sua relação com o gozo, encontra-se, a seguir, apenas, uma das muitas características do caractere chinês que faz da escrita chinesa abundantemente suscetível à poesia. Há caracteres que funcionam somente como elemento fonético, fornecendo apenas pronúncia e não sentido. Porém, o caractere 桑, fonético, tem, em suma formação, outros caracteres, como “*mu*, chave *madeira*, que indica tudo que é árvore ou tem a ver com madeira 木.” (ANDRADE, 2013, p. 178). Para melhor visualização da semelhança entre os dois caracteres, ver Caracteres-chineses 1, a seguir:

Caracteres-chineses 1: caractere fonético e *mu*



Fonte: ANDRADE, 2013, p. 178

O pinçamento desses caracteres propicia jogos com imagem, som e sentido que evocam Mallarmé, Cummings, Pound, os poemas imagistas, a poesia concreta e Joyce, conforme Andrade (2013).

De um modo geral, é possível afirmar que há, no chinês, “elementos suficientes para localizar um fosso entre a língua falada e a língua escrita”. (ANDRADE, 2013, p. 178) Se esse “fosso” pode não interessar à linguística, uma vez que, do ponto de vista da interação, o chinês funciona como qualquer outra língua – os “chineses não se comunicam melhor ou pior com a língua que têm, ela lhes serve bem” (ANDRADE, 2013, p. p.179) –, ele vai interessar muitíssimo a Lacan, em seu projeto de criar uma lógica outra, além do significante, que, como já foi dito com Ram Mandil (2003), possibilite, ao psicanalista, pensar a substância que o simbólico e que a ciência – circunscrita ao domínio do simbólico – descartam, rejeitam, dos seus domínios, mas que foi se revelando cada vez mais imprescindível na e para a experiência psicanalítica – a saber, o gozo. Esse movimento lógico, demandado pela clínica, implicou a aproximação gradativa da escuta analítica, ainda que operante pela fala, a uma operação de leitura, mas de uma leitura além-significante, além-sentido; uma leitura da *letter/litter*.

Esse “fosso” entre a língua chinesa e a escrita chinesa serviu bem a Lacan, também de acordo com Andrade (2013), para sua resposta à crítica de Derrida e às críticas de linguistas contrários à teoria lacaniana do significante. Se Lacan se valeu da linguística – mas de um modo muito próprio, concernente não a uma teoria linguística, mas à clínica psicanalítica, para a formalização da sua hipótese de inconsciente enquanto estruturado como uma linguagem –, ele acaba por romper definitivamente com ela, como passo necessário ao seu percurso de esforço de formalização do real, já não mais regido por uma predominância do simbólico. N’ *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante* – seminário que, segundo Andrade (2013), ficou conhecido como “o seminário chinês” (1971/2009), em função da forte presença da língua e da escrita chinesas nas elaborações de Lacan –, a lição intitulada “Contra os linguistas”, de 10 de fevereiro de 1971, sublinha esse rompimento. Nessa época, Lacan já estava em direção à elaboração do “falasser” [que ocorre, justamente, no seminário consagrado a Joyce, *O seminário, livro 23: o sinthoma* (1975-1976/2007)], da concepção do inconsciente como exterior à máquina significante.

A discussão entre Lacan e Derrida, na qual, do lado de Lacan, a escrita chinesa exerceu papel fundamental, conforme afirma Andrade (2013, p. 179), embora tenha sido mencionada, está além do propósito deste trabalho, e, portanto, não será abordada. A crítica de linguistas à teoria lacaniana do significante, bem como os detalhes do rompimento de Lacan com a linguística, também não será abordada por exceder o propósito deste trabalho. Contudo, um ponto da argumentação de Lacan contra Geroges Mounin, que escreveu uma crítica à teoria do significante de Lacan, algum tempo depois da publicação de *Escritos*, interessa a este trabalho, porque, nele (nesse ponto), Lacan explicita um traço da escrita chinesa que é importante para que se possa ter uma ideia do que seria ler em chinês e o que uma leitura chinesa teria a ver com a leitura da letra de Joyce – mencionada repetidamente em *Reprodução* – e a leitura da letra de Bernardo Carvalho, concernentemente a *Reprodução* e a *Nove noites*.

Na lição de 10 de fevereiro de 1971, Lacan se vale do argumento da “dupla articulação da linguagem”<sup>29</sup> – utilizado por Georges Mounin, baseando-se em Humboldt e Hjelmslev, para criticar a teoria do significante lacaniano – e da escrita chinesa, para refutar a crítica de Mounin:

A um deles, que há anos enche a boca com a articulação dupla – é de deixar todo o mundo esgotado –, eu gostaria muito de perguntar, por exemplo, o que ele faz disso em chinês. Hein?

Em chinês, vejam só, é a primeira articulação que fica totalmente sozinha e que, assim, revela produzir um sentido. Como todas as palavras são monossilábicas, não diremos que existe o fonema que não quer dizer nada e, depois dele, as palavras que querem dizer alguma coisa, duas articulações, dois níveis. Pois bem, sim, em chinês, mesmo no nível do fonema, isso quer dizer alguma coisa.

O que não impede que, quando vocês juntam vários fonemas que já querem dizer alguma coisa, eles criem uma palavra grande, de várias sílabas, tal como entre nós: uma palavra dotada de um sentido que não tem nenhuma relação com o que cada fonema quer dizer. Logo, a articulação dupla é bizarra por lá. (Lacan, 1971/2009, p. 45).

Para ler esse trecho é necessário considerar alguns pontos destacados por Andrade (2013). Primeiro, nem todas as palavras chinesas são monossilábicas, apesar de que, no chinês tradicional – o chinês estudado por Lacan –, a maioria das palavras é monossilábica. Segundo, a lógica ocidental de conceber a palavra acarreta a tendência a tomar as sílabas chinesas por fonemas. Terceiro, em chinês, uma palavra de três sílabas pode ser considerada grande, diferentemente do que ocorre no francês ou no português, por exemplo. Assim, faz-se necessário trazer o ajuste feito por Andrade (2013), na fala de Lacan: por ser o chinês uma

<sup>29</sup> A “dupla articulação da linguagem” se refere a uma hipótese linguística do funcionamento da construção de sentido. Essa hipótese estipula que, para a produção de sentido, é necessário uma articulação em dois níveis: a primeira articulação, de signos – unidades linguísticas já dotadas de sentido –, e a segunda articulação, de fonemas – que não possuem sentido em si, mas que atuam na construção de sentido ao possibilitar, por exemplo, que “cabeça” seja entendida como diferente de “cabaça”.

língua morfemática, não há sílaba que não queria dizer algo; não é necessário esperar uma segunda articulação para que ela signifique algo. Cada sílaba, então, tem um caractere (um morfema) correspondente.

Como exemplo, vejam-se, a seguir, nos Caracteres-chineses 2, treze caracteres extraídos de uma citação de uma gramática e fornecidos, como exemplo, por Andrade (2013):

Caracteres-chineses 2: Treze morfemas chineses

也 仍 旧 保 存 着 动 词 的 某 些 性 质

Fonte: ANDRADE, 2013, p. 180.

São treze sílabas dotadas de sentido, treze morfemas, cuja transcrição em *pin yin* é assim: “*Ye reng jiu bao cun zhe dong ci de mou xie xing zhi*” (ANDRADE, 2013, p. 180). Esse traço morfemático, contudo, não impede que se unam sílabas, cada uma com uma significação própria, e criem-se palavras de três sílabas. E esse traço morfemático, também, não faz que a leitura de um texto se limite a leitura de “caractere por caractere, da sílaba com o seu sentido, uma-a-uma, passo-a-passo.” (ANDRADE, 2013, p. 181) Uma leitura, assim, poderia resultar num “mal-entendido irreparável, ou numa completa insensatez.” Muitas sílabas são unidas para formarem “palavras” cujo sentido em nada se relaciona ao sentido que cada sílaba, por si mesmo, tinha. Para complicar, essa junção de morfemas não traz em si pontuação alguma ou aproximação espacial entre os caracteres que aponte “quando” e “como” fazer as junções necessárias; “isso”, não estando “totalmente explicitado na regra”, “terá que ser um *ato de leitura*” (ANDRADE, 2013, p. 181, destaque do autor). Ler em chinês, então, para um ocidental, lembra um tanto a leitura do monólogo de Molly Bloom, da “*Penélope*”, de Joyce. Conforme, a leitura de Ram Mandil (2003) referida mais acima, nesta seção, sendo o monólogo de Molly destituído de pontos finais, que, por retroação, propiciariam o sentido de uma frase, o leitor experimenta uma busca permanente de garantias para o significado das palavras. Ainda que dispondo da possibilidade de distinguir as unidades significantes do texto, o leitor de *Ulisses*, ante a “*Penélope*”, tem que se dedicar a um intenso trabalho de interpretação para perceber que o sentido de uma determinada palavra está relacionado a palavras lidas anteriormente e não às que se seguirão.

Ler, então, uma “palavra” chinesa feita da junção de morfemas, implica uma interpretação, uma vez que, mesmo estando habituado à escrita e a língua chinesas, mesmo sendo chinês, a junção de morfemas não está explicitada na regra. Uma vez que as sílabas

reunidas têm, cada uma, um sentido próprio, “uma leitura nunca exclui uma dimensão interpretativa que a escrita exige.” (ANDRADE, 2013, p. 181) A frase “*Ye reng jiu bao cun zhe dong ci de mou xie xing zhi*” (ANDRADE, 2013, p. 180), escrita anteriormente, também com caracteres chineses (ver Caracteres-chineses 2), deve, segundo Andrade (2013, p. 181), ser lida deste modo: “*Ye rengjiu baocun-zhe dongci de mouxie xingzhi*”. Somente lida desse modo é que a frase poderia fazer sentido e, então, ser traduzida: “elas conservam (*baocun-zhe*) também (*ye*) ainda (*rengjiu*) certas (*mouxie*) características (*xingzhi*) dos (*de*) verbos (*dongci*).” (ANDRADE, 2013, p. 179-181) Está aí uma razão para o estudante de chinês de *Reprodução* ficar tentado a desistir de ir à China: para quem não aguenta mais a equívocidade na sua própria língua e quer uma língua sem mal-entendidos e capaz de dizer tudo, ir para um país cuja escrita, morfemática e cuja pontuação se dá somente no ato de interpretação, sem qualquer explicitação prévia do seu funcionamento, pode ser mesmo um pesadelo. A interpretação, necessária à pontuação dos enunciados chineses funciona, então, como “ponto de basta”, “ponto de capitonê” (*point de capiton*), conforme esclarece Andrade (2013). A interpretação como pontuação atua para que, ainda que provisoriamente, ainda que o encontro se desfaça logo a frente, o significante encontre com o significado. Não há nada no caractere que permita saber, de antemão, a sua relação com uma determinada sílaba. A única coisa que liga um caractere e uma sílaba é uma interpretação. A leitura da escrita chinesa, que implica, necessariamente, atender a dimensão interpretativa que a escrita exige, lembra mesmo a leitura da letra de Joyce. “Quem quer ir pra China se está todo mundo saindo de lá? Todo mundo está lendo James Joyce na China. Onde é que eu estava com a cabeça quando resolvi ir pra China?” (CARVALHO, 2013, p. 138)

Se Lacan se interessou muito pela relação singular entre a língua e a escrita chinesas, ele se interessou mais pela escrita poética chinesa e, mais ainda, pela caligrafia. Segundo Andrade (2013), “caligrafia” é um nome bastante impreciso para se referir à “arte da escrita” chinesa (*shufa* 书法<sup>30</sup>). “Chamá-la assim”, para o autor, seria “prova cabal” de que “escapa”, ao ocidental, “o real sentido e alcance” dessa arte. Além de um exercício estético, a “arte da escrita” chinesa é “uma prática do movimento carregada intrinsecamente das noções mais centrais do pensamento chinês.” (ANDRADE, 2013, p. 185). Assim, ela é, para os chineses e,

---

<sup>30</sup> É importante destacar, aqui, o que Andrade (2013, p.186) explicita a respeito do caractere 书法, referente à “*shufa*”, utilizado por ele: é um caractere do chinês simplificado, mas seu significado é referente, especificamente, à escrita em chinês tradicional.

também, para os japoneses herdeiros dela, uma das formas de arte mais emblemáticas e valiosas.

A “arte da escrita” chinesa, segundo Andrade (2013), faz parte das Belas Artes, junto com a poesia, a pintura, a música, e, para alguns, a “arte da escrita” chinesa é, até mesmo, superior às outras formas de arte chinesas. Aquela forma de escrita estilizada, aplicada, particularmente regular e ornamentada, geralmente utilizada em convites de casamento, é muito diferente da *shufa*. A caligrafia, dada a sua aplicação técnica, acaba por ser impessoal, apagando quaisquer traços que possam ser de caráter individual. A “arte da escrita” chinesa é o oposto disso. Aliás, segundo Andrade (2013), “tudo aquilo” chamado no ocidente de caligrafia “está, necessariamente, em oposição” à “arte da escrita” chinesa. Essa forma de arte, apesar de poder ter caráter decorativo, associado a um *status* ou a uma dimensão religiosa, não visa a esse fim. Seu propósito é o de “dar vida aos caracteres sem forçá-los a nada”. “A busca é pelo movimento, não pela forma final” (ANDRADE, 2013, p. 186), e ela, a busca pelo movimento, implica o investimento de toda a sensibilidade no gesto. Assim, uma técnica destinada à dimensão decorativa do caractere, à “mais restrita perfeição de formas”, “está inteiramente banida”. (ANDRADE, 2013, p. 186). Em decorrência da necessidade de investir o gesto da escrita de toda a sensibilidade, as obras a respeito da “arte da escrita” chinesa, produzidas pelos próprios artistas, costumam ser altamente líricas. Ainda segundo Andrade (2013), o artista, pelo movimento do corpo cujas extensões são o pincel e a tinta, constantemente, busca encontrar uma enunciação que não tem o enunciado nem como fim, nem como causa. A caligrafia chinesa, então, é “essencialmente uma arte do movimento” (ANDRADE, 2013, p. 187). E é por implicar o corpo e pelo tratamento que ela dá ao traço (especificamente trabalhado n’ *O Seminário, livro 9: a identificação*) que Lacan se interessa por essa arte chinesa.

Conforme afirma Andrade (2013), não é possível separar o traço do caractere e da caligrafia chinesas de uma experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. O traço evidencia o que a escrita alfabética mascara. A letra do alfabeto serve à notação de sons e, em decorrência disso, sua imagem fica apagada, a não ser na “letra” de escritores como James Joyce, Appolinaire, Mallarmé e e.e. cummings, que jogam com as formas da letra. A escrita sinográfica, ao contrário, “mantém a força do traço”. (ANDRADE, 2013, p. 184). Curiosamente e não sem ironia, a *lettre* acabou por ser pensada a partir das particularidades do caractere chinês. Lá onde se encontram as letras – na escrita alfabética –, onde, a julgar pelo nome, seria o melhor lugar para entender o valor da “letra” (*letter/litter*), é, na verdade, onde esse valor é mais mascarado.

A materialidade dos caracteres chineses é, segundo Andrade (2013), fundamental para jogos de palavras e jogos gráficos. Ela propicia condições favoráveis para, dentre outras tantas formas, várias formas de palíndromos, trocadilhos e enigmas fundados sobre a base das figuras dos caracteres. Concernentemente ao palíndromo, por exemplo, que pode ser lido tanto da esquerda para direita e vice-versa, sem que a significação seja alterada, na escrita chinesa, ele poderá ser lido em múltiplas direções; poderá ser lido de cima para baixo ou de baixo para cima, na diagonal, formando ângulos, dentre outras possibilidades. De acordo com Andrade (2013), existe um poema, datado do século III, em que foram encontrados mais de setecentos poemas, produzidos através de inúmeras combinações de direções de leitura. Os caracteres chineses, então, possibilitam uma espécie de labirinto de leitura, o qual não se percorre sem um intenso trabalho interpretativo. Esse caráter “labiríntico” da escrita poética chinesa, não deixa de lembrar James Joyce, cuja escrita, conforme evidenciam Laia (2000) e Mandil (2003), demanda do leitor labor interpretativo. Também *Reprodução*, cujas “divisórias ordinárias” esfacelam qualquer pretensão de domínio sobre o sentido, pode ser considerado um escrito um tanto labiríntico, ainda que não explore uma dimensão gráfica da letra.

É possível, também, fazer enunciados que misturem caracteres simples e compostos de forma que, a cada dois caracteres simples, o terceiro (composto) seja formado pela junção dos dois primeiros e, assim, sucessivamente. Como exemplo, vejam-se, a baixo, Caracteres-chineses 3:

Caracteres-chineses 3: “Essa madeira é combustível; todas as montanhas a produzem”

此 木 是 柴 山 山 出

Fonte: ANDRADE, 2013, p. 202.

Esses caracteres correspondem à frase “Essa madeira é combustível; todas as montanhas a produzem”. O jogo de palavras é mais gráfico que sonoro e não se produz pela via do sentido. As sílabas correspondentes a esses caracteres são: “*ci mu shi chai shan shan chu*” (ANDRADE, 2013, p. 202.). Sem qualquer articulação semântica e sem correlação direta com o som, o quarto caractere, *chai* (combustível) é formado pela junção gráfica dos dois primeiros caracteres, *ci* 此 (*esta*) e *mu* 木 (*madeira*), o primeiro escrito em cima do segundo. O último caractere é *chu* (produzir), formado pela duplicação dos caracteres *shan*, cada um significando “montanha”. A

despeito da semelhança, 山山 não é 出, nem 此木 é 柴. Isso não se obteve ao acaso – é um tipo de jogo gráfico comum em chinês, que, na poesia, é levado ao extremo. Os poetas chineses, munidos da escrita, não só exploram o espaço já possibilitado pela estrutura mesma dos caracteres, mas, também, fazem da sua poesia um “forçamento” da língua (ANDRADE, 2013). Não é isso que os poetas fazem: forçam a língua para dela extraírem um gozo?

A principal referência de Lacan, então, para pensar a letra como distinta do domínio do significante, é a escrita chinesa do caractere, não a letra do alfabeto. O caractere chinês ofereceu a Lacan a possibilidade de articular a linguagem ao gozo, ao corpo; é, nesse ponto, que ele é mais preciso que a tipografia. O traço do caractere e da caligrafia chinesas, conforme já foi dito, não pode ser separado da experiência com o corpo e com o movimento da pulsão. O traço da “letra”, também, e é ele que possibilita que a letra se faça litoral entre o simbólico e o gozo. A manipulação que a escrita poética chinesa faz da materialidade dos caracteres desarticula som e sentido e produz algo sem sentido. É o que Joyce, também, faz, por exemplo, com o som do “ralo da significação”, como foi mostrado por Mandil (2003). Fazendo litoral entre o simbólico e o gozo, a letra de Joyce não deixa de tocar o simbólico o suficiente para que ele, o escritor, seja lido. “Joyce nos exige um som a ser extraído de uma palavra de cem letras [em *Finnegans Wake*], é isso que nos faz acreditar que ali há um significante apesar de ser sem sentido”; é o que afirma Andrade (2013, p. 330) a esse respeito. “A escrita poética chinesa”, continua Andrade, “não tem à sua disposição um alfabeto, terá que sustentar o som que caiba numa sílaba. A palavra de cem letras do poeta chinês terá que ressoar” como “a de Joyce”, “num intervalo de uma sílaba.” (ANDRADE, 2013, p. 330).

Segundo Andrade (2013), foi necessária a escrita de Joyce para que Lacan e a psicanálise lacaniana pudessem entender a escrita poética chinesa. E a relação da psicanálise de orientação lacaniana com a escrita poética chinesa só faz realmente sentido quando pensada a partir da experiência clínica, da escrita de Joyce, da noção de “letra”, da separação entre fala e escrita e entre escrita e leitura e da lógica do “sinthoma”. No entanto, conforme aponta Andrade, há quem diga, no campo literário, que a escrita de Joyce seguia o “método ideográfico”, como o fizeram, por exemplo, Ezra Pound, editor de Joyce, e Haroldo de Campos. “Para eles, Joyce fazia *ideogramas*.” (ANDRADE, 2013, p. 330).

A escrita poética chinesa, então, para Andrade (2013), destitui o caractere de sentido, ao desenlçá-lo e fazer com ele novos enlçamentos, mas sustenta esses novos enlçamentos como significantes novos, a partir de um som, numa espécie de neologismo escrito, não incorporado na língua; eles “permanecem únicos enquanto efeito poético” (p. 333). A escrita poética chinesa, segundo Andrade (2013), produz um efeito de furo, pelo forçamento de um

intervalo entre som e sentido, donde se obtém a materialidade da letra disjunta da significação, e, concomitantemente, mantém “algum efeito de sentido, algum uso do semblante.” (p. 334.)

Em *Reprodução*, Bernardo Carvalho joga com “divisórias ordinárias”, fazendo o som preponderar sobre o sentido. Os ecos que atravessam as “divisórias ordinárias” do romance (não só as da escola de chinês e as da delegacia, mas também as que dividem os três capítulos), destacam a língua como aquilo sem o qual não haveria linguagem e que fada a linguagem à equívocidade. Desse jogo, faz parte a falação do estudante de chinês. Ele, “cansado de repetir em português”, afetado por um corpo em que incide o campo do Outro, extrai um gozo do corpo sonoro do chinês em cuja repetição pode “supor os sentidos e deduzir os tons, como se isso fosse suficiente” (CARVALHO, 2013, p. 58) para que não houvesse real. Desse jogo faz parte também a falação da delegada, personagem que se constrói inteiramente falando, sem qualquer descrição. Esse “procedimento de estilo”, conforme Jean-Michel Rabaté, citado por Mandil (2003), foi inaugurado por Joyce, em “Penélope”, último capítulo de *Ulisses*. Trata-se, portanto, de um traço joyciano em *Reprodução*. Mas, diferentemente do monólogo de Molly Bloom, a falação da delegada não se desenha como um furo e não diz “sim”. Dela surge a palavra “cínica”, como uma frase a parte: “Eu te pergunto: que é que toda essa gente vai fazer com Deus se não é pra resolver o problema da hipocrisia? Me diz. [...] Posso responder por mim. Sério? Cínica? Sabia que você ia dizer isso. Não disse mas pensou”. (CARVALHO, 2013, p. 71) “Cínica”, faz homofonia com “sínica”, palavra escrita, no romance, sem estar grafada, a partir dessa homofonia e da associação da delegada à ex-mulher do estudante e à chinesa Liuli, que não diz nada, é somente falada, embora seja a única personagem com nome próprio. A delegada cínica, a sínica Liuli – que é confundida com os cachorros que a seguiram na China e que é falada como dizendo que seu país é um país de “sem-vergonhas” – e a ex-mulher do estudante de chinês mostram, ao estudante de chinês, por suas existências mesmas, o furo na linguagem.

A pontuação gráfica, inexistente em “Penélope” e na escrita chinesa, é abundante na escrita de *Reprodução*. Se, como foi mostrado com Andrade (2013) e com Mandil (2003), a pontuação, na escrita de Joyce e na escrita chinesa, é feita no ato de leitura, como interpretação exigida pela escrita, exercendo a função de “ponto de basta”, de “ponto de estofo”; na escrita de *Reprodução*, ela (a pontuação), de outro modo, serve para destacar jogos sonoros, que auxiliam o ato interpretativo. Contudo, a escrita de *Reprodução*, não deixa de ser um tanto labiríntica, uma vez que suas “divisórias ordinárias” esfacelam qualquer pretensão de domínio sobre o sentido, qualquer tentativa de agarrar-se ao sentido. Assim, a escrita de *Reprodução*, embora não jogue, como Joyce faz – a ponto de “lançar o discurso em uma deriva infernal”

(MANDIL, 2003, p. 229) –, com “o turvamento” dos “pontos de basta”, não deixa de ser “sínica”, na medida em que exige interpretação, leitura de *letra* (*a letter, a litter*) e não leitura restrita à lógica significante. *Reprodução* não é totalmente ilegível sem “leitura de letra”, como o é *Finnegans Wake* e mesmo *Ulysses*<sup>31</sup>, mas fora dessa lógica, sua leitura fica restrita a um enredo um tanto alucinado e mal explicado, pelo narrador, no final do romance, com um discurso condescendente, desdenhoso<sup>32</sup>.

As “divisórias ordinárias” se referem às divisórias baratas e de má qualidade da escola de chinês – que faz que as sílabas pronunciadas numa sala invadam as sílabas pronunciadas em outra, dificultando ainda mais a aprendizagem do chinês – e às divisórias igualmente baratas e de má qualidade da delegacia – que não impedem que uma “pessoa de interesse” numa investigação criminal ouça muito da conversa entre delegados na sala ao lado, a ponto de identificar, na voz ouvida, uma mulher assassina do próprio filho, desmascarada na igreja e no clube de encontros que frequenta, e desacreditada na delegacia em que exerce cargo de delegada. Mas, as “divisórias ordinárias” se referem também aos capítulos de *Reprodução*, escritos de tal modo que, provocando mal-entendidos, como uma cínica ser tomada por sínica e vice-e-versa e uma ex-mulher que diz Deus ser tomada por s[c]ínica, destacam a equivocidade própria da linguagem. Ao serem titulados “A língua do futuro”, “A língua do passado” e “A língua do presente” e ao fazerem ecoar elucubrações sobre o surgimento e o desaparecimento de línguas e perguntas acerca da existência de línguas de uma pessoa só, os capítulos de *Reprodução* possibilitam que a inescapável equivocidade da linguagem seja relacionada a lalíngua e que *Reprodução* seja lido como um romance escrito na “língua de uma pessoa só”, na língua do autor. Ao possibilitar que *Reprodução* seja lido como um romance escrito, por Bernardo Carvalho, a partir de lalíngua, os capítulos organizados como “divisórias ordinárias” parecem supor, no leitor, alguém, como o estudante de chinês ou a delegada, um corpo que fala e goza e que, portanto, é dado, também, a uma língua só sua.

As “divisórias ordinárias” são passíveis de serem lidas, também, como divisórias que dividem mal. Do outro lado da divisória, de cuja superfície o estudante de chinês aproxima o ouvido, surge uma voz feminina destacada de um corpo. Essa voz, ao mesmo tempo em que é destacada de um corpo, localiza, para aquele que a ouve, o corpo – ou mais especificamente a

---

<sup>31</sup> Não que as outras obras de Joyce sejam muito legíveis fora da lógica da “letra” lacaniana, mas *Dubliners* (*Dublinenses*) e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato do artista quando jovem*), por exemplo, ainda possuem um enredo e uma linguagem ainda não exaurida como a de *Finnegans Wake* ou a linguagem já em processo de exaurimento de *Ulysses*. Os enredos e a linguagem do primeiro romance de Joyce e de seu livro de contos, possibilitam que um leitor não tão investido num trabalho de interpretação leia uma história, uma narrativa.

<sup>32</sup> Essa explicação de *Reprodução* ofertada, ironicamente, pelo autor, a partir do narrador, e seus efeitos no romance serão trabalhados logo mais, na próxima seção.

garganta – como origem da voz: “a garganta não é só a origem da voz; é o paraíso das bactérias, ou você não sabia? (CARVALHO, 2013, p. 97)” Essa voz, ao situar o corpo como origem da voz, associa, ainda à voz, a imaginação, o prazer e os hormônios, localizando o corpo como suas fontes: “O corpo não é a fonte da imaginação e do prazer? Não emite a voz e produz hormônio?” (CARVALHO, 2013, p. 68) Essa voz, então, mais do que enunciar, ela atua “sinicamente”, no jogo promovido em *Reprodução*. Se a divisória entre a sala em que o estudante de chinês está detido para interrogatório e a sala de onde surge uma voz feminina pode ser lida como uma divisória que divide mal, e sendo a voz feminina representante do Outro sexo, essa “divisória ordinária” indicia a inexistência da proporção entre os sexos.

As “divisórias ordinárias”, ainda, tocam na letra enquanto fazendo litoral entre o simbólico e o real, na letra como rasura e como sulco por onde escoo o gozo, uma vez rompidos os semblantes. As “divisórias ordinárias” possibilitam a passagem de significantes, de um lado ao outro, de uma sala a outra. Mas, nessa passagem, o sentido se perde, os significantes se misturam, confundem-se. Nessa perda de sentido, revelam-se a língua, como aquilo de que a linguagem é feita e sem a qual a linguagem não seria possível, e a dimensão de gozo da linguagem. O falasser, enquanto sujeito, é mortificado por ela, é delimitado nela, mas não deixa de ser afetado por um corpo vivo de que a linguagem, parasita, precisa para expandir seus domínios. Assim, o falasser, afetado por um corpo vivo, não abre mão do gozo, que, produzido pela linguagem – dado que o falasser fala –, ao mesmo tempo, resta intocado por ela. Ao possibilitar a passagem de significantes de uma sala a outra, de um capítulo a outro, da garganta da delegada ao ouvido do estudante de chinês, a “divisória ordinária” faz tremer os semblantes, na medida em que o sentido se perde. Nessa tremida dos semblantes, a *letter* de Bernardo Carvalho se mostra em sua dimensão de *litter*, mas sem deixar de fazer semblantes o suficiente para ser lida em sua legibilidade “ordinária”. Parece haver, então, em *Reprodução*, um movimento de esgotamento da letra, no sentido de uma exploração da dimensão de *litter* da escrita: “Ninguém consegue ficar longe do próprio **esgoto**.” (CARVALHO, 2013, p. 80, destaque nosso.) “Eles dizem que a equação do crescimento permanente é o **esgotamento**.” (CARVALHO, 2013, p. 46, destaque nosso.)

Lida a partir da lógica joycelacanianana da “permeabilidade entre uma carta/letra e um monte de lixo” (MANDIL, 2003, p. 46), a reprodução, a repetição, já apontada como possibilidade de reinvenção “na garganta, falando”, pode ser lida também enquanto a rasura implicada numa lituraterra. A rasura, conforme já foi dito com Mandil (2003), que seria “uma sucessão de traços que se recobrem” envolvidos na busca pela melhor palavra para designar o que se quer dizer, pensada na lógica lacanianana da lituraterra, enquanto “rasura de traço algum”,

diz respeito à relação entre a tentativa de achar a palavra mais próxima da coisa e a ausência de um traço originário, fundador, capaz de representar o sujeito plenamente. A repetição de traços que se recobrem, num exercício de aproximação, que acaba sempre por levar aos limites da linguagem, pode possibilitar, uma reinvenção de outra ordem. A partir da ausência mesma de um traço originário, da exploração dessa ausência e da impossibilidade de uma língua que possa dizer a coisa, ela mesma, é possível fazer uma assinatura que exceda o nome próprio. Mas essa assinatura talvez se trace mais como busca pelo movimento em si, e não como busca pela forma final, como uma caligrafia chinesa, arte do movimento (ANDRADE, 2013). Do seu movimento de exaurir a linguagem, Joyce fez sua assinatura, uma assinatura que marcou definitivamente a história da literatura universal (LAIA, 2000).

Do movimento de esgotamento da letra de Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, parece surgir um riso que seria impensável em *Nove noites*, onde reina o imperativo de sentido, de articulações bem cerzidas, de narrativa bem amarradas, onde impera a mortificação linguageira. Faz parte desse riso, um corte que o autor impõe à falação do estudante de chinês e à voz da delegada, oferecendo, ironicamente, em tom de condescendência, de desdém, uma explicação do enredo e a possibilidade de uma leitura bastante reducionista do romance.

## **2.6 Um corte no fluxo incessante de língua: “pro senhor [leitor] entender. Porque, senão, fica tudo muito solto, precisa amarrar, não é?, pra depois não haver mal-entendido.”**

No final do romance, o narrador, que até então – depois de descrever, minimamente, a cena do encontro do estudante e da professora de chinês, interrompido, pelas ações do agente e do delegado – intervia, apenas pontualmente, entre parênteses, sinalizando uma coisa ou outra, assume o púlpito, o palanque, e dita (diz em voz alta para que o leitor escreva) uma síntese explicativa do romance (e para que, assim, o leitor possa, enfim, lê-lo). Segue, para apreciação, um recorte dessa síntese:

É impossível saber o que se passa na cabeça dos outros, ainda mais quando, para exprimir o que estão pensando, em vez de atos e gestos, insistem em falar em chinês. Mas é possível imaginar que, entre duas pessoas falando línguas completamente diferentes, como o chinês e o português, algum tipo de entendimento, para além das palavras, permita viver, se não uma história comum, pelo menos alguma forma de mal-entendido. Os mal-entendidos não deixam de ser uma forma de comunicação. [...] Ela [a Liuli] estava desesperada. E foi com a maior dificuldade que ele [o agente] conseguiu fazê-la compreender que, sem a autorização dos pais, não havia meios de levar a menina para a China. Dava para perceber que a chinesa queria lhe dizer alguma coisa, outra coisa, que não podia ser dita em língua nenhuma, nem mesmo em chinês. [...] Por não entender o sentido do que a criança dizia com tanta veemência (pondo

um fim à crise de choro da chinesa [iniciada ao saber da irreversível impossibilidade de viajar com a menina para a China]), o agente atribuiu à repetição dos sons, como num mantra, o efeito milagroso da frase. [...] A resposta para aquilo a que assistira, como se tivesse entendido tudo (não é esse, afinal, o princípio dos mal-entendidos?), ficou guardada por dois meses no inconsciente do agente, até o momento em que seria necessário tirá-las da fila do check-in e desaparecer com as duas, antes que o delegado que o condenara ao país da bondade, e que tentara se redimir conseguindo-lhe uma transferência para aquele emprego que agora lhe permitia salvar uma chinesa estúpida e uma criança, pudesse detê-las.

Os mal-entendidos são legião entre pessoas que falam a mesma língua, que dizer entre os que falam línguas tão estranhas entre si quanto o chinês e o português ou o português e uma língua indígena supostamente conhecida por apenas um missionário e pelo último sobrevivente de uma etnia dizimada. (CARVALHO, 2013, p. 160-161)

Nessa síntese, o narrador coloca os mal-entendidos em termos de uma forma torta de comunicação, para gente “estúpida”, que insiste em falar uma língua estrangeira<sup>33</sup>, como forma de comunicação, em vez de recorrer a gestos e atos (mais eficientes que palavras), ou que insiste em tentar entender o que uma “chinesa estúpida” e desesperada quer dizer. Tal discurso contrasta com as “divisórias ordinárias” com que joga o autor, com toda a implicação do corpo na fala, na escrita e na leitura e a dimensão de gozo da linguagem trabalhadas em *Reprodução*. Essa síntese cumpre à risca a exigência mortificante de que as coisas sejam bem amarradas, não fiquem soltas, para que não haja mal-entendidos – como se fosse mesmo possível escapar à equívocidade da linguagem: “[...] pro senhor entender. Porque, **senão, fica tudo muito solto, precisa amarrar, não é?, pra depois não haver mal-entendido.**” (CARVALHO, 2013, p. 22, destaques nossos.)

Em seguida, o narrador narra a ida do estudante de chinês, depois de voltar da China, à Avenida Vinte e Cinco de Março, para tentar encontrar a ex-professora de chinês e dizer-lhe que cumpriu o pedido dela de levar a menina a seus pais adotivos, dando-lhe a oportunidade de agradecer a ele e de reconhecê-lo como um bom estudante de chinês e um homem bom. O narrador conta que, na impossibilidade de achar a Liuli, já que nem sequer o endereço dela é sabido, o estudante de chinês decide falar a uma chinesa qualquer, vendedora de uma das muitas lojas chinesas na Avenida Vinte e Cinco de Março, o que desejava dizer à Liuli. O estudante de chinês, que até então falava, passa a ser apenas falado pelo narrador, que diz o que o estudante de chinês teria dito:

Ele também gostaria de dizer que “a tristeza enlouquece”, em chinês, para provar que o que aprendeu na escola de chinês não foi totalmente em vão, mas duvida algum dia

<sup>33</sup> Sendo a linguagem do Outro, campo radicalmente alheio ao ser falante, que língua não é estrangeira? E, sendo, o desvanecimento sob o significante que vem do Outro, condição para ocupar um lugar, como lacuna, na trama do Outro, para ocupar o lugar de sujeito, como não “insistir em falar chinês”, “para exprimir o que [se] está pensando”?

poder dizer algo parecido, mesmo se algum dia chegar ao curso avançado de chinês. Queria poder dizer que a tristeza se converte em raiva e que já não sabe o que diz na própria língua, que dizer na dos outros? [...] Ele diz que, apesar de tudo o que possa ter dito sobre a condição humana e apesar de tudo o que possa ter dito sobre não querer reproduzir esse mundo do qual eles dois fazem parte, cumpriu a tarefa que lhe foi atribuída, contrariando a sua natureza, os seus princípios e as suas convicções: entregou a menina sã e salva aos pais adotivos da professora de chinês, que se chamava Liuli, Lazurita, e que, para ser franco, era idêntica a ela, a chinesa à qual agora ele se dirige, nesse mundo de horrores e carnificinas. (CARVALHO, 2013, p. 164)

Por fim, o narrador fala, também, o que o estudante não diz à chinesa:

O que o estudante de chinês não diz à chinesa, e não apenas porque não fala chinês, é que a menina começou a chorar quando a separaram da chinesa que se chamava Liuli [...], que continuou a chorar enquanto corria pelos corredores do aeroporto de mãos dadas com o estudante de chinês que ela não conhecia e que chorou a viagem inteira, como se tivesse acabado de nascer, e que não parou de chorar em Madri, onde fizeram escala, nem em Xangai, onde passaram por todos os controles com o documento fajuto, nem em Fuzhou, chorou em todos os aeroportos, enquanto ele xingava em voz baixa Deus e o diabo que o puseram neste mundo e naquela situação, e em todos os restaurantes onde eles almoçaram e jantaram, ele e a menina chinesa, entre Xangai e Fuzhou e entre Fuzhou e Fuqing, e entre Fuqing e Putian, como teriam feito se fossem pai e filha, sob os olhares compungidos das outras mesas, provavelmente sob a suspeita benévola de que fossem um viúvo e sua filha única, adotiva, tentando sobreviver com as forças que lhes restavam à morte recente da mãe. [...] [O] que poderia ter desencadeado, sim, as piores fantasias e criado uma série de contratemplos, se este, apesar de infestado de pedófilos, de lobos em pele de ovelha, proferindo sermões na língua insinuante do presente, com a voz maviosa dos santos, dos pastores e dos padres, e dominado por justiceiros assassinos prontos a acudir com diligência ao primeiro clamor virtuoso das massas, não fosse também, graças a Deus, um mundo de crentes. (CARVALHO, p. 165-167.)

No discurso do narrador, *Reprodução* fica reduzida à história de um solitário e contrariado estudante de chinês que não entende chinês, que perdeu a esposa e o emprego e só se relaciona a partir da internet (sobretudo a partir de comentários anônimos), reproduzindo, compulsiva e compulsoriamente, discursos em voga, com pouca ou nenhuma capacidade crítica. Esse estudante, ainda no discurso do narrador, é pra ser lido como representando as pessoas que vivem num mundo “infestado de pedófilos, de lobos em pele de ovelha, proferindo sermões na língua insinuante do presente, com a voz maviosa dos santos, dos pastores e dos padres, e dominado por justiceiros assassinos prontos a acudir com diligência ao primeiro clamor virtuoso das massas”. Essas pessoas representadas pelo estudante de chinês, conforme o narrador, são para serem lidas como incapazes de se pensarem fora das caixas em que são enfiadas e como crentes, que, a despeito do real e de toda dor, se “contentam em fazer seus pedidos à sorte” (CARVALHO, 2004, p. 121). O romance fica reduzido, na leitura fácil ofertada pelo narrador, a um retrato caricaturesco de um traço associável à sociedade contemporânea e que, numa perspectiva ingênua, pode ser tomado como o todo dessa sociedade.

Assim, num gesto irônico, o autor oferece uma leitura fácil, sem, contudo, deixar de explicitar o quão destoante essa leitura fácil é em relação a uma obra literária e sem deixar de rir daqueles que se contentarem com ela. Só que o riso do autor não se reduz a isso. O autor parece rir, sobretudo, do parasitismo da linguagem, sem desconsiderar, nem por um momento, o sofrimento enfrentado pelos hospedeiros. O riso de Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, não é um riso sem siso; é um riso sônico, talvez o riso de um estudante de poesia chinesa e/ou de um leitor joyciano. Teria o autor encontrado, na letra, uma forma de abrandamento da mortificação languageira, quando comparadas a escrita de *Reprodução* e *Nove noites*?

### **2.7 Uma “divisória ordinária” entre *Reprodução* e *Nove noites*: “Que é que índio tem que ver com chinês?”**

Não é só *Reprodução* que as “divisórias ordinárias” circunscrevem – ou melhor, circunscrevem ordinariamente. A passagem de significantes que se misturam, se confundem não se dá apenas entre as “divisórias ordinárias” de *Reprodução*, ela se dá, também, entre a “divisória ordinária” que separa *Nove noites* de *Reprodução*. No próximo capítulo, significantes que vão de *Reprodução* a *Nove noites* e de *Nove noites* a *Reprodução* serão examinados, com o intuito de sustentar a pertinência da pergunta acerca de um abrandamento da mortificação languageira pela letra.

### 3 CÃMTWÏON: o caracol e seu rastro, no presente perpétuo

Em *Nove noites*, um escritor ao ler, na manhã do sábado 12 de maio de 2001, um artigo de jornal, escrito por uma antropóloga, depara com o nome Buell Quain. O artigo abordava as cartas de um outro antropólogo que também havia morrido entre índios brasileiros em circunstância impactante para a etnografia brasileira. Mas o que captura a atenção do escritor, propriamente, é o nome do etnólogo cujo suicídio é citado *en passant* como “o caso de ‘Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, em agosto de 1939.’” (CARVALHO, 2004, p. 14) O encontro com tal nome desperta nele a forte sensação de que aquele nome lhe dizia respeito, em alguma medida, apesar de nunca ter, até aquele momento, prestado atenção na história que ele encerrava, se é que ele sabia da existência dessa história. Essa forte identificação com um nome estranho fez que o narrador-escritor levasse a cabo uma intensa e exaustiva investigação acerca da história de Quain, impactado que estava, tanto pelo enigma da morte do etnólogo, quanto pelo enigma de seu nome.

Como primeiro passo da investigação, o escritor contata, por telefone, a autora do artigo, com perguntas acerca da história de Buell Quain. A antropóloga, a princípio reticente, receosa de que o interesse do escritor fosse acadêmico, acaba por, nas conversas via e-mail, “achar natural a curiosidade” que ele “demonstrava pelo etnólogo suicida” (CARVALHO, 2004, p. 14), e aceita encontrá-lo pessoalmente, indicando-lhe, nesse encontro, “as primeiras pistas” que marcaram o início de um percurso que culminou no romance que o leitor de *Nove noites* tem diante dos olhos.

O escritor que narra a história do seu encontro com o nome de Buell Quain não possui um nome, mas ao ler “Buell Quain” no jornal, acaba por lembrar-se ter sido chamado por esse nome, quando, anos antes, estava no hospital, acompanhando seu pai, que faleceria alguns meses depois, em decorrência de uma doença rara e fatal, a síndrome de Creutzfeld-Jakob. Quem o teria chamado por esse nome foi um senhor americano, desconhecido, quando agonizava no leito próximo ao leito do pai do escritor.

O escritor, então, recorda-se do rapaz, que, trabalhando como voluntário na casa de repouso em que morara o senhor americano, lia para o americano, no hospital, diariamente, obras literárias de língua inglesa. Como um segundo passo de sua investigação acerca da morte de Buell Quain, o escritor, não sem algum trabalho, consegue contatar esse rapaz, que acaba por lhe fornecer o contato do filho do senhor americano, a quem o rapaz achou por bem enviar, depois do falecimento do americano, uma fotografia com que foi presenteado, pelo senhor

americano (um talentoso fotógrafo). A fotografia tinha ficado esquecida em um livro, quando os pertences do “velho” foram enviados para o filho.

Munido do endereço do filho do fotógrafo, nos EUA, o escritor lhe remeteu uma carta, com o objetivo de esclarecer a relação entre o “velho” e Buell Quain. Enquanto esperava a resposta que nunca recebeu do filho do fotógrafo, o escritor se serviu do arquivo de Heloísa Alberto Torres – diretora do Museu Nacional, na época em que Quain estava no Brasil, e responsável pelos antropólogos da Universidade de Columbia em expedição no Brasil – e visitou os índios Krahô, no Maranhão, numa localidade próxima a cidade de Carolina.

Sua busca o levou a encontrar quatro das últimas sete cartas que teriam sido escritas por Buell Quain, antes de suicidar-se, além de outras cartas enviadas por, para ou sobre Buell Quain, fotografias e narrativas orais sobre a convivência com Buell Quain, que nada revelavam sobre os motivos que o teriam levado a autoaniquilção, ou sobre uma real relação entre o etnólogo e o senhor americano agonizante. O escritor, que buscava por uma oitava carta ou um diário (mencionado pela mãe de Buel Quain em uma das cartas que integravam o acervo de Heloísa Alberto Torres) que resolvesse o enigma da morte do antropólogo, decide, enfim, já dispondo de um “vasto material” que o “aproximava em círculos de Buell Quain” (CARVALHO, 2004, p. 156), encerrar a busca com a escrita do romance, como “antídoto” a sua “obsessão sem fundo e sem fim” (CARVALHO, 2004, p. 157).

A escrita de um romance foi usada, desde o princípio, como justificativa para os muitos pedidos de informações relacionadas à história de Buell Quain que teve que fazer a diversas pessoas, no curso de sua investigação:

Queria [a antropóloga autora do artigo de jornal] ter certeza que os meus objetivos não eram acadêmicos. Mas mesmo se de início chegou a desconfiar do meu interesse por aquele homem, não perguntou as minhas verdadeiras intenções. Ou, pelo menos, não insistiu em saber as minhas razões. Supôs que eu quisesse escrever um romance, que meu interesse fosse literário, e eu não a contrariei. (CARVALHO, 2004, p. 14)

Em *Nove noites*, o narrador-escritor cria um segundo narrador, Manuel Perna, que narra, como um “testamento”, as nove noites em que foi confidente de Buel Quain. Esse “testamento” seria um substituto da oitava carta, que foi destruída por Manuel Perna, que a guardava, fechada, para entregá-la, pessoalmente, ao destinatário, que nunca apareceu. Temendo que a carta, possivelmente reveladora da causa do suicídio do etnólogo, chegasse a mãos erradas e prejudicasse, além da memória de Buell Quain, os índios, Manuel Perna, sentindo não mais poder guardá-la, decide destruí-la, deixando, em seu lugar, o seu testemunho, que é endereçado ao destinatário da carta.

Ao todo, nove dos dezanove segmentos que compõem o romance correspondem ao testemunho de Perna, que narra – a um narratário enigmático, de quem parece esperar respostas ao mesmo tempo em que faz supor que esse outro as desejaria também – a sua breve, porém, intensa convivência com Buell Quain. Os outros dez segmentos consistem na(s) narrativa(s) do narrador-romancista acerca não só de Buell Quain e o impacto da leitura desse nome no artigo de jornal, mas, também, episódios da sua infância no Xingu, com o pai, e episódios outros que marcaram a sua relação com esse pai.

O enredo de *Nove noites* é bem cerzido; diferentemente de *Reprodução*, esse outro (e anterior) romance de Bernardo Carvalho não parece convidar o leitor a puxar o fio, a desmanchar a trama para ver do que ela é feita<sup>34</sup>. Mesmo sem encontrar resposta alguma sobre o que teria levado Buell Quain a aniquilar-se, ou sobre o que teria causado a rara, fatal e pouco conhecida pela ciência doença do pai, o narrador-escritor insiste na busca por sentido concernentemente à morte, de modo que, o seu romance se constrói, a todo tempo, como esforço de articular, pela lógica do significante, pela lógica da relação, o que não se pode articular, o que não se relaciona.

“Se as coisas que tenho a dizer estão todas pela metade, e podem soar insignificantes aos ouvidos de outra pessoa, é por que estão à sua espera para fazer sentido.” (CARVALHO, 2004, p. 122) Esse trecho, retirado do testemunho de Manuel Perna, destaca a falta do Outro com a qual o narrador-escritor depara, repetidamente, durante a investigação e a escrita do romance. É como “efeito entre dois significantes” (LAIA, 2000, p. 127) que o sujeito se inscreve no campo do Outro e, assim, recebe seu lugar de sujeito, sob o qual se desvanece, sem cessar. Mas o ser falante, ao mesmo tempo em que é afetado pela linguagem, é afetado também por um corpo vivo, que escapa à representação. Da operação de mortificação da linguagem (já que a inscrição no campo do Outro implica uma dessubstancialização, uma desmaterialização), em troca do lugar de sujeito, resta o gozo, como, concomitantemente, produzido e intocado pela linguagem. A relação do gozo com o simbólico implica uma descontinuidade. O gozo indica o real, que faz furo na linguagem. O sentido falta. O escritor, sob o nome de Manuel Perna, convoca o significante a fazer sentido, mas ele não responde. O destinatário não aparece, marcando a impossibilidade do significante responder.

O escritor enviou uma carta ao filho do fotógrafo que o teria chamado de Buell Quain, pedindo informações acerca da relação entre o fotógrafo e o antropólogo, não houve resposta.

---

<sup>34</sup> Uma trama discursiva é feita não só de linguagem, mas também de gozo, ainda que o gozo seja negado e expelido pelo domínio do simbólico. A escrita de *Reprodução* explora e sublinha a dimensão de gozo da linguagem, da fala, da escrita, da escuta e da leitura; a escrita de *Nove noites*, não.

O escritor enviou, também, cartas aos Quains listados na lista telefônica, na tentativa de encontrar algum parente de Quain que pudesse ter o diário do antropólogo ou pudesse, pelo menos, dizer-lhe algo que ajudasse a desvendar o enigma do suicídio, mas não houve resposta. As cartas, convocadas no nível do significante, não responderam. Foi apenas enquanto destino de resto, de lixo que elas se fizeram resposta. A ausência das cartas em resposta às enviadas pelo escritor revela o destino da letra/carta, separado da sua função significante. Foi enquanto sobra, enquanto resto, enquanto aquilo que foi jogado fora, que as cartas do escritor lhe retornaram. Esse resto, o escritor acabou por redirecionar para o romance.

Um nome próprio, mencionado, num artigo de jornal, faz retornar ao escritor a morte do pai, ocorrida cerca de dez anos antes da leitura desse artigo. Foi ao ler o nome em voz alta, que o escritor pôde reconhecê-lo como familiar: “Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender – ou confirmar, já não sei – que o tinha ouvido antes.” (CARVALHO, 2004, p. 13-14) Depois de ouvir o nome “Buell Quain”, “pela primeira vez”, na sua “própria voz”, começou a investigá-lo: “Nada dependeu de mim, mas de uma combinação de acasos e esforços que teve início no dia em que li, para o meu espanto, o artigo da antropóloga no jornal e, ao pronunciar aquele nome em voz alta, ouvi-o pela primeira vez na minha própria voz.” (CARVALHO, 2004, p. 14-15) O som do nome foi, então, importante para a relação que se estabeleceu, para o escritor, entre ele e o antropólogo. O som, produzido “na garganta, [com o escritor] falando [o nome]” corporificou-o.

Quando abri as cortinas, o velho olhou para mim com olhos vidrados e se calou. Perguntei se estava tudo bem. Ele continuou me olhando em silêncio. Repeti em inglês. Perguntei se precisava de alguma coisa, se queria que eu chamasse a enfermeira. Ele não se mexia, mas chegou a balbuciar algum som, como se quisesse dizer que estava bem, ou pelo menos foi assim que eu o entendi ou quis entender no início: “**Well...**”. Quando fechei a cortina, no entanto, ouvi um nome às minhas costas. Ele me chamava por outro nome. Abri as cortinas e perguntei de novo se precisava de alguma coisa. E ele repetiu o nome. Me chamava “**Bill**”, ou pelo menos foi isso que entendi. Tentava estender o braço na minha direção. Segurei a mão dele. Ele apertou a minha com a força que lhe restava e começou a falar em inglês, com esforço, mas ao mesmo tempo num tom de voz de quem está feliz e admirado de rever um amigo: “Quem diria? **Bill Cohen!** Até que enfim! Rapaz, você não sabe há quanto tempo estou esperando”. [...] e ele repetia: “**Bill Cohen! Bill Cohen!** Quem diria! Quanto tempo!”, cada vez de uma maneira mais rouca e ininteligível, como se a voz viesse das entranhas, como se alguém falasse por ele. Ele apertava a minha mão e repetia: “**Bill Cohen!** Que peça você me pregou!”. E ia ficando cada vez mais ofegante. “**Eu sabia que você não estava morto!**” (CARVALHO, 2004, p. 145-146, destaques nossos)

Nesse trecho, em que é narrada a lembrança da primeira vez em que o narrador-escritor acredita ter ouvido o nome do antropólogo, o som da palavra inglesa “*well*” se parece com o

som do nome Buell, quando lido em português. Bill é apelido de William, nome muito comum tanto nos Estados Unidos, quanto em outros lugares. Cohen é um sobrenome também bastante comum nos EUA. O nome Bill Cohen, cujo som lembra o do exótico nome “Buell Quain”, parece aproximar, pelo som, o estranho do familiar.

A morte, já experimentada, em sua força avassaladora, a todo tempo, pelo narrador-escritor, enquanto ser falante<sup>35</sup>, é posta, diante dos olhos e dos ouvidos do narrador, nesse episódio, um tanto tenebroso. Encarnada num homem agonizante que chama o narrador pelo nome de um homem morto, ao lado do pai, que estava na iminência da morte, é a própria morte que parece chamá-lo (o narrador escritor) de morto. Embora, a princípio, pareceu, ao narrador-escritor, que esse episódio não o tivesse afetado desse modo:

No dia seguinte [à morte do americano] eu já não pensava mais no velho ou no que me disse na sua agonia. Era o dia da minha partida. Minha vida seguiu o seu rumo. Meu pai morreu três meses depois. Fiquei três anos fora. Já faz nove anos que voltei para São Paulo. Mas foi só ao ler o artigo da antropóloga há oito meses, e ao repetir em voz alta aquele nome que eu não conhecia e ainda assim me parecia familiar: “Buell Quain, Buell Quain”, que de repente me lembrei de onde o tinha ouvido antes e, fazendo a devida correção ortográfica na minha cabeça, descobri de quem falava o velho americano no hospital, quem era a pessoa a que ele se referia e que havia esperado por tanto tempo. (CARVALHO, 2004, p. 146-147.)

Ainda concernente aos efeitos desse nome próprio para o narrador-escritor, destaca-se o seguinte trecho, em que Manuel Perna descreve o hábito de Quain de rascunhar mapas que mostravam sua posição no mundo e que eram enviados, por ele, para a casa no lugar de cartas:

Aproveitava os dias de folga para explorar as ilhas da região, rascunhando mapas que mandava para casa no lugar de cartas e que mostravam a sua posição no mundo. Avançava por rochedos e florestas de abetos, horas a fio a desbravar regiões desérticas em sua fantasia de pioneiro solitário, a embrenhar-se na natureza até não restar outra fronteira para a sua liberdade além dos limites do próprio corpo, até nada além do corpo impedir a fusão com a paisagem em que já se dissolvera em espírito. (CARVALHO, 2004, p. 116)

O corpo vivo daquele que deseja fundir-se à paisagem em que já se dissolvera em espírito resiste à fusão. Fundir-se à paisagem, para um ser falante, implicaria desvanecer completamente sob o lugar de lacuna na trama languageira do Outro, implicaria dissolver-se completamente em semblantes. Para um corpo vivo, isso não é possível, dado que, para manter-

---

<sup>35</sup> Conforme discutido no capítulo anterior, na seção “Do real da linguagem: ‘Então, falamos a mesma língua? [...] Afinal, que língua é essa?’”, a morte, do ponto de vista da psicanálise de orientação lacaniana, não é reduzida ao destino final do que é vivo, ao que se impõe no fora da vida: “quem faz uso da palavra experimenta, no âmage mesmo desse uso, a força avassaladora da morte.” (LAIA, 2000, p. 128). Assim, nessa perspectiva, “a linguagem torna central, para o falante, a exterioridade da morte”. (LAIA, 2000, p. 128.)

se vivo, é preciso que sua substância, sua materialidade, atrelada à ordem significativa, resista à simbolização; para um corpo morto tampouco, dado que é num corpo vivo que a palavra se alastra. Rascunhar mapas que mostravam a sua posição no mundo e enviá-los para casa, no lugar de cartas, não deixa de ser uma convocação aos semblantes para que façam sinal, mas, ao mesmo tempo, os mapas, enquanto letra, mais do que comunicarem a localização de Buell Quain, fazem circular algo de seu gozo.

O desejo do Buell Quain de *Nove noites* de libertar-se fundindo-se com a paisagem é impedido pela morte a que o corpo vivificador resiste. No impedimento, porém, ele extrai um gozo: “[...] embrenhar-se na natureza até não restar outra fronteira para a sua liberdade além dos limites do próprio corpo, até nada além do corpo impedir a fusão com a paisagem em que já se dissolvera em espírito.” “Quando temos vontades, na verdade estamos sendo mandados.” (CARVALHO, 2013, p. 152). Em *Reprodução*, também, aparece a condição, do ser falante, de ser na constante tensão entre as exigências advindas do Outro e as exigências do próprio corpo. “Mandado” de um lado e do outro, não senhor em sua própria casa, o ser falante tem que se inventar, repetidamente, entre o que mortifica e o que vivifica. No caso do Buell de Bernardo Carvalho, porém, algo, nesse processo de (re)invenção, não ia bem. Houve um excesso mortífero:

Isto é para quando você vier. É preciso que esteja preparado. Quando se sentir só e abandonado, quando achar que perdeu tudo, pense no Dr. Buell, meu amigo. Em algum momento, todos se sentirão sozinhos e abandonados. Só um teste incessante aos limites do corpo pode nos dar a consciência de que continuamos vivos. Se pomos o corpo à prova, não é pelo capricho fútil de saber até onde podemos ir, não é para desafiar os limites, mas para saber onde estamos – embora aos outros possa parecer que cometemos um ato contra a natureza. E muitas vezes, quando descobrimos, já é tarde. [...] O diabo no caso dele foi não ter ninguém por perto para ampará-lo nessa malfada hora. (CARVALHO, 2004, p. 132-133).

O escritor elucubra acerca do excesso mortífero na história de Quain. A partir de afirmações que Quain teria feita em suas cartas, dos relatos de colegas acerca de coisas que o etnólogo teria contado ou feito, das histórias que Manuel Perna teria ouvido do amigo durante as nove noites e mesmo a partir de uma carta em que Heloísa Alberto Torres teria confrontado Buell acerca de seu comportamento inapropriado, tece-se uma malha discursiva que tende a localizar, na vida sexual e no uso de álcool do etnólogo, o excesso que o teria levado à autoaniquilação.

Numa das cartas enviadas a Ruth Landes, colega da Universidade de Columbia, também em expedição no Brasil, sob supervisão da diretora do Museu Nacional, Buell Quain teria confessado uma dificuldade em controlar-se relativamente ao desejo sexual exuberante que os brasileiros e suas cidades lhe causavam:

“Há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública. Mas tento me controlar. Sericamente, não dá para ser honesto nem mesmo com pessoas do tipo relativamente sofisticado, como dona Júlia. E estou furioso com você por ter falado tanto de mim pra ela.” (CARVALHO, 2004, p. 30)

Buell Quain, também, teria confidenciado a Lévi-Strauss a suspeita de que havia contraído sífilis, em uma aventura de carnaval, com uma moça que se disse enfermeira:

No relatório que faria um ano depois sobre os índios krahô, Quain diz que sua opinião foi influenciada “pelo contato com Lévi-Strauss”. Passaram noites conversando, em Cuiabá, o que explica o fato de o jovem americano ter procurado o antropólogo francês para desabafar quando mais precisou. Estava muito angustiado na ocasião. A julgar por certos sintomas na pele, achava que tinha contraído sífilis em consequência de uma aventura casual com uma moça que teria encontrado durante o Carnaval no Rio. Segundo ele, a moça em questão havia lhe inspirado confiança ao se dizer enfermeira. Lévi-Strauss o aconselhou a voltar ao Rio para confirmar o diagnóstico e se tratar, mas Quain não lhe deu ouvidos. Anos mais tarde, em Nova York, o antropólogo francês fez o relato desse encontro a Ruth Benedict. (CARVALHO, 2004, p. 40.)

A moça em questão, em aparência uma enfermeira, revelou-se homem:

Me disse que chegou ao Rio no Carnaval de 1938 e que conheceu, num bloco de rua, uma negra alta e vistosa, fantasiada de enfermeira. Vestia uniforme branco, chapéu branco e sapatos brancos, que realçavam a sua pele de breu, cintilante de suor. Ele mal falava português. Não entendia nada do ela lhe dizia. Estava bêbado. Levou-a para o seu quarto de pensão, dormiram juntos, mas quando acordou no dia seguinte, ela já não estava lá, como o contador de histórias de Fiji, que o abandonava antes do nascer do sol, e no lugar da enfermeira havia um homem na sua cama, um negro forte e nu, como o nativo dos retratos que me mostrara. Já não se lembrava de nada do que acontecera, nem de como aquele homem tinha ido para ali. Ele se exprimia por denegações. (CARVALHO, 2004, p. 127-128)

Esse episódio imaginado, pelo escritor, como experienciado por Quain, ecoa uma lenda que Quain teria ouvido numa viagem que fez a uma ilha do Pacífico, quando mais jovem, e narrado a Manuel Perna, na última das nove noites:

Isto é para quando você vier. Entre as canções, lendas e histórias que o negro lhe contara debaixo das estrelas na sua ilha do Pacífico, do outro lado do mundo, houve uma que o dr. Buell deixou para me relatar na noite em que nos separamos. Era a história de um chefe de Vanua Levu que, às vésperas de visitar outra aldeia, ouviu falar de um homem que seduzia todas as mulheres que por ali passavam. Com a intenção de pregar-lhe uma peça, antes de chegar à aldeia, pediu aos antepassados que lhe dessem a aparência de uma mulher. **Entrou no rio e uma enguia fez dele uma moça.** Seguiu para a aldeia e, ao chegar, logo foi abordado pelo sedutor, que o convidou a dormirem sob o mesmo teto. O chefe em forma de mulher rechaçou todas as investidas e propostas, até o sedutor, contrariado, e à falta de outros recursos, terminar por lhe pedir em casamento. No dia seguinte, enquanto o chefe em forma de mulher fingia estar se arrumando, o homem tentou seduzi-lo de novo. Mas, dessa vez, o chefe não ofereceu resistência. Quando o sedutor subiu em cima dele, os dois pênis eretos se tocaram e o sedutor fugiu envergonhado, perseguido pelo chefe, que agora

exigia que dormissem juntos. **Ao terminar a história, o dr. Buell virou-se para mim, sorriu e disse que estava doente.** Depois balbuciou entre os dentes alguma coisa que entendi como: “Toda morte é assassinio”, mas ainda sem compreender o que ele podia estar querendo dizer com aquilo, e caiu no sono como se tivesse desmaiado. (CARVALHO, 2004, p. 128, destaques nossos.)

Na narrativa de Quain a Manuel Perna, que culmina com um sorriso acompanhado do anúncio de que estava doente e da generalização da morte como assassinio, é possível ler que Quain se sentia punido, como o homem sedutor da lenda da “sua ilha do Pacífico”, pela sua vida sexual, ou melhor, pela sua vida sexuada. Nessa lenda, bem como no episódio da enfermeira, é apontada a equivocidade sexual – abordada, em *Reprodução*, a partir da exploração da equivocidade da linguagem [O que é homofonia? Como assim, o que é homofonia?! Homo é o mesmo. Homossexual. Fono é som. O mesmo som. (CARVALHO, 2013, p. 14-15)]. A equivocidade sexual é, também, apontada, em *Nove noites*, na pergunta que os jovens nativos da “ilha do Pacífico” de Quain, faziam-lhe ao ver as fotografias das revistas ocidentais que ele lhes mostrava: “Quando ele mostrava aos jovens nativos da ilha revistas ocidentais com fotografias que os mais velhos não teriam podido nem ao menos compreender, sempre lhe perguntavam se as pessoas retratadas eram homens ou mulheres.” (CARVALHO, 2004, p. 49.)

Numa carta que teria enviado a Quain, Heloísa Alberto Torres o teria chamado a responder pela sua reputação de ter uma vida sexual errática e consumir álcool excessivamente:

“[...] Antes que apareça a oportunidade de se pensar em você ficar no Brasil, gostaria que tivéssemos uma conversa séria. Temo já não poder esperar e lhe peço que me permita falar *à coeur ouvert*. Estou certa de que você não ficará magoado com nada do que vou escrever. Preciso ter total confiança em você e fico ressentida ao pensar em certas coisas que sei que você andava fazendo no Rio. Muitas vezes quis ter falado com você sobre isso. Talvez tivesse podido ajudá-lo. Estou certa de que sabe o que quero dizer. [...] Buell, sei que você não vai levar pinga para a aldeia. Sei que não vai beber demais quando estiver em Carolina. Sei que não vai tocar em nenhuma índia. Escreva e me diga que posso confiar em você. Tenho de confessar que às vezes você me dá medo; acho-o muito instável, e temo pelo seu futuro. Gostaria que você tivesse confiado mais em mim e me falado sobre o que andava fazendo. Espero que a sua estada no Brasil lhe faça muito bem, e acredito que quanto mais tempo ficar, melhor. Ficarei muito feliz em ajudá-lo e quero que esteja certo de que esta sua velha amiga é bem mais compreensiva com as misérias humanas do que pode parecer. Me pergunto se você vai compreender exatamente o que quero dizer, mas espero que a sua inteligência e a sua sensibilidade suplementem a minha pobreza de expressão na sua língua.” (CARVALHO, 2004, p. 119)

A essa carta, Buell Quain responde negando categoricamente as alegações da Diretora do Museu e admitindo ser necessário cuidar de sua reputação: “A senhora tem razão quando me pede que tome cuidado com a minha reputação. Pois esteja certa de que levo uma vida

sexual impecável e que a bebida está restrita a um drinque ou outro, em encontros ocasionais. Não posso trabalhar e beber ao mesmo tempo.” (CARVALHO, 2004, p. 120)

Uma anotação de Alfred Métraux, datada de fevereiro de 1939, contradiz a resposta de Quain à Heloísa Alberto Torres, relatando um episódio em que Quain, em um jantar com Métraux, uma americana e Charles Wagley, teria bebido demais e falado excessivamente sobre a sífilis que o acometia:

“Cowan nos relata sua viagem ao Xingu, e depois se estende sobre o tema da sua sífilis. Na franqueza brutal do seu discurso, nas brincadeiras que ele faz sobre a sua própria condição, creio descobrir uma bravata desesperada. Cowan está muito bêbado e enche a sala com o trovão de sua voz. Wagley o acalma com ‘psit, psit’ delicados e gentis.” (CARVALHO, 2004, p. 130)

Outra anotação de Métraux, de 1947, relata que Bernard Mishkin, um notório caluniador, teria, num jantar, lhe falado mal da juventude de Wagley e de Quain, já falecido:

Em 1947, em nova passagem pelo Rio, Métraux jantou com Bernard Mishkin, jovem antropólogo da Universidade de Columbia, que ele considerava rancoroso, pretensioso e fofoqueiro. Mishkin aproveitou a ocasião para lhe contar sobre a juventude de Wagley: “Mãe divorciada, infância pobre e negligente”. Em seguida, deu a ficha completa de Quain, morto havia oito anos: “Filho de pai alcoólatra, mas rico, e de mãe neurótica e dominadora. Obriga-se à homossexualidade com negros, dos quais ele tem horror. Garoto de talento, poeta”. Métraux não se conteve em suas notas: “Como caluniador, não há ninguém melhor do que Mishkin”. (CARVALHO, 2004, p. 130)

Ainda concernentemente às elucubrações do escritor acerca de uma vida sexual e um hábito alcoólico mortíferos, Manuel Perna atribuiu, como causa do suicídio, a impossibilidade de se controlar diante da qual Quain teria preferido se matar a prejudicar os índios:

Não se sei você se dá conta das conseqüências do que ele me contou, do que aquilo podia provocar se chegasse aos ouvidos das autoridades. Imaginariam o pior, tudo seria pretexto para concluir que ele teria cometido atos na aldeia que, contrários à natureza humana, justificavam que os índios o matassem. O mais fácil era perseguir os índios. [...] O que ele me contou com displicência diante do fogo, entre uma história e outra, tornava os índios suspeitos de um crime presumido de vingança ou autodefesa. [...] Tudo me levava a crer que a carta que ele lhe deixou ao morrer podia revelar a verdade, qualquer que ela fosse. A verdade e a mentira não têm os sentidos que o trouxeram até aqui. E eu não podia me arriscar. [...] Se os índios temiam tanto ser acusados, não era certamente porque o mataram, mas porque podiam ter razões para tanto. [...] Ele se matou para que não pairassem dúvidas sobre a sua morte. E para inocentá-los, porque só a sua existência – e a sua presença na aldeia – já os incriminava. Foi o que terminou por entender na sua loucura. [...] O suicídio elimina não apenas a hipótese do homicídio, mas os motivos de quem tivesse razões para matá-lo, um pai ou uma mãe vingando o filho, um marido vingando a mulher, irmãos vingando um irmão. Saem todos honrados. São todos inocentes. Estou certo de que o que ele me contou aos poucos, ao longo daquelas nove noites, foi uma confissão, mas de alguma coisa além do que parecia confessar. Foi a preparação da sua morte. Não acho que tenha feito nada. O que ele queria me dizer é que era capaz de fazer e que já não podia se controlar. Sempre foi muito ambíguo no que dizia. (CARVALHO, 2004, p. 130-132)

Diante das elucubrações acerca da vida sexual de Quain, é indispensável observar que, se por um lado, elas apontam, como causa do suicídio, a falta de autocontrole implicada numa vida sexual errática, combinada com um uso abusivo de álcool, por outro, essas elucubrações apontam para os discursos mesmos em que elas se baseiam como igualmente mortíferos, como uma possível causa da autoaniquilação.

Contudo, essas elucubrações acerca de um gozo excessivo como causa da morte de Quain não são destinadas à resolução do enigma de seu suicídio, mas estão relacionadas à vida sexual e à doença do pai do escritor. Assim como Buell Quain “andava com prostitutas”<sup>36</sup>, o pai do escritor, conforme afirma o próprio escritor só fazia parceria com “putas”. As mulheres do pai são vistas pelo narrador como “putas” por serem tratadas como tal, pelo pai do escritor, ao ludibriá-las, ou por agirem assim com ele, ludibriando-o.

O escritor descreve o pai como um homem que teve várias mulheres, por vezes, mais de uma concomitantemente, e que, a despeito de não ser liberal, nutria uma espécie de “compreensão e solidariedade pelos que se deixavam carregar pelo desejo, por caminhos que não escolheram e que muitas vezes os levam à própria destruição”:

Meu pai teve várias mulheres e algumas vezes mais de uma ao mesmo tempo. Caía por amantes, e por alguma coisa vagabunda também. E, embora não fosse um homem liberal, sempre tive a impressão de que no fundo havia nele algum tipo de compreensão e solidariedade pelos que se deixam carregar pelo desejo, por caminhos que não escolheram e que muitas vezes os levam à própria destruição. (CARVALHO, 2004, p. 136)

A esse “tipo de compreensão e solidariedade pelos que se deixam carregar pelo desejo”, o escritor associa o episódio, ocorrido na infância, em que o pai lhe disse, sem uma causa aparente, que “os homens não amam sozinhos, sem as mulheres”:

A mim, quando pequeno, sem que nada pudesse justificar o comentário [...] uma vez ele disse, sem mais nem menos, “os homens não amam sozinhos, sem as mulheres”. E eu fiquei com a impressão de que só podia estar falando por experiência própria, provavelmente depois de ter me observado, enquanto fingia dormir, a me masturbar por baixo dos lençóis, já naquela época sem o menor dom para o autocontrole, no meio de uma das noites em que dividimos um quarto de pensão numa cidade qualquer no interior do Mato Grosso, Barra das Garças, se não me engano, a caminho das fazendas, e nesse caso só posso achar que o comentário não fosse repressor, mas fruto de um sentimento protetor e previdente. Falava com conhecimento de causa. Ele se entregou a um desejo que, se tinha alguma coisa de sádico, também tinha muito de

<sup>36</sup> “E foi por essa passagem descabida e aparentemente sem nenhuma importância ou sentido, narrada com displicência, como ele costumava fazer sempre que queria revelar alguma coisa importante, que eu entendi o que ele queria dizer. Falava da mulher para que eu entendesse que andava com prostitutas”. (CARVALHO, 2004, p. 125)

masoquista. Pode parecer simplista, mas o que tirou das mulheres ao longo da sua vida ativa teve de pagar de volta às que o cercaram na velhice. (CARVALHO, 2004, p. 136-137)

No relato desse episódio, a falta de autocontrole, atribuída a Quain pelo escritor, é assumida como sendo também sua, desde pequeno: “[...] eu fiquei com a impressão de que só podia estar falando [...] por experiência própria, depois de ter me observado, enquanto fingia dormir, a me masturbar por baixo dos lençóis, já naquela época sem o menor dom para o autocontrole”.

O pai que, na infância do escritor, talvez tivesse sido tomado, pelo filho, como dotado de um saber fazer com a libido, na vida adulta do escritor, figurou para o filho a falta desse saber: “Para mim, esse foi o passo definitivo, o sinal determinante de que o equilíbrio da sua perversão se perdera com a idade. Sem perceber, havia caído na armadilha do próprio desejo.” (CARVALHO, 2004, p. 138) Esse processo de perda “do equilíbrio da perversão” do pai é narrado pelo escritor.

O pai viveu, durante anos, com uma prima que havia investido “uma soma considerável nas fazendas de gado que ele decidira abrir na selva.” (CARVALHO, 2004, p. 137) Ao mesmo tempo que usufruía do dinheiro da mulher, o pai a traía, despudoradamente, com outra, vinte anos mais jovem. Foi com essa amante que, certa vez, durante esse período em que vivia com a “prima”, numa visita feita ao filho, levou-o, pela primeira vez, sem que ele soubesse aonde estavam indo, a um “terreiro de macumba”. Essa mulher, a prima com que o pai viveu, foi tratada, na perspectiva do narrador, como “puta”, pelo companheiro, enquanto ele desfrutava “os apelos” da amante:

Ao que parece, pegou o dinheiro dela, ao mesmo tempo que passou a ser visto, sem nenhuma constrangimento aparente e sem fazer nenhum esforço para evitar a humilhação à prima (ao contrário, tudo parecia muito deliberado), com uma mulher vinte anos mais moça, miss alguma coisa, que deve ter encontrado num bar para solteiros ou executivos, o que muitas vezes dá na mesma [...] Ao mesmo tempo que não conseguia resistir aos apelos de uma puta, precisava fazer a mulher com quem vivia àquela altura se sentir como tal. Meu pai passou um fim de semana com a miss na casa que mantinha com a prima na praia. Os amigos dela o viram com a moça. Foi um escândalo. (CARVALHO, 2004, p. 137)

Houve, então, o episódio que marcou, para o escritor, o momento a partir do qual as coisas começaram a mudar para o pai, cuja fama se desfez, ao ser, dessa vez, a vítima do ato difamatório da “puta” com quem vivia. De “sádico”, o pai passou a “masoquista”, perdendo o “equilíbrio da sua perversão”:

Meu pai tinha fama. Perdeu o equilíbrio da sua perversão, entre o sadismo e o masoquismo, no dia em que, sempre atraído pelo mais baixo, acabou se aproximando de gente pior do que ele. Passou de algoz a vítima, de sádico a masoquista. [...] Viveu alguns anos com uma mulher que, para surpresa dele, quando o meu pai deu início ao tradicional último ato de seu teatro sádico, mostrou que não era puta só na cama e distribuiu por São Paulo inteira uma carta em que revelava todos os podres financeiros do amante que agora tentava lhe passar a perna, deixando-a sem nada. Não sei se foi essa a razão principal, mas o fato é que ele decidiu sair do Brasil (CARVALHO, 2004, p. 137-138)

Nos Estados Unidos, o pai se casou – na perspectiva do narrador, “ingênua ou inadvertidamente para um homem com a sua idade e bagagem” (CARVALHO, 2004, p. 138) – com a mulher que cuidava da sua conta bancária. Nesse casamento, supostamente diferente do que ocorria nos anteriores, “as torturas” que o pai infligia à mulher – depois que as travessias de veleiro “obrigatórias” cessaram após um incidente quase mortal causado por uma tempestade –, “se limitavam às brigas e ao sexo”, de que “ela realmente não gostava, pelo menos com ele” (CARVALHO, 2004, p. 138). Porém, quando o casamento deixou de interessar à mulher, ela voltou para Miami e entrou com o pedido de divórcio com partilha de bens. Como todas as posses e investimentos do pai do narrador adquiridas e realizados nos EUA estavam no nome da mulher, o ex-marido se viu obrigado a abrir mão dos bens americanos para preservar os brasileiros. Se antes, conforme o narrador-escritor vai mostrando ao longo de sua narrativa, o pai se beneficiara do dinheiro de suas parceiras para prosperar nos negócios, enganando-as, dessa vez, foi ele a ser surpreendido quanto às intenções da parceira: “E quando o meu pai começou a aprontar demais, ela voltou para Miami e entrou com um pedido de divórcio e partilha dos bens. Nunca nenhuma outra mulher tinha ousado fazer isso com ele. Foi pego de surpresa.” (CARVALHO, 2004, p. 138)

A partir dessa separação, segundo o narrador, o comportamento do pai foi se tornando cada vez mais mortífero. Ele passou a beber e tomar antidepressivos e calmantes, simultaneamente: “Sozinho no Rio, ele passou a beber e tomar antidepressivos e calmantes ao mesmo tempo.” (CARVALHO, 2004, p. 139) A desmedida do pai, aos olhos do narrador, também, revelou-se no modo como o pai administrava seus gastos e na sua vida sexual: “Passou a sair com mais de uma mulher por semana, às quais de vez em quando me apresentava orgulhoso. Gastava o que não tinha e varava as noites como um playboyzinho de vinte anos. Tinha mais de sessenta.” (CARVALHO, 2004, p. 139) A gravidade do comportamento autodestrutivo do pai se evidenciou, para o narrador, quando o pai, depois de cortar a relação com o filho durante seis meses, contata-o pedindo ajuda por não saber onde estava, nem onde estava a sua esposa e nem mesmo quem ele próprio era:

Um dia, depois de seis meses sem falar comigo, por desaprovar o meu modo de vida (queria que eu trabalhasse, como ele, em vez de terminar a faculdade), me ligou pedindo ajuda. Não sabia onde estava (estava em casa), não sabia onde estava a mulher (que o abandonara e tinha voltado para os Estados Unidos), não sabia quem era (era o meu pai). (CARVALHO, 204, p. 139)

Por fim, o pai do escritor se casou com uma vizinha, moradora do mesmo prédio. O narrador reconhece nessa parceria o auge da derrocada do pai:

Um dia conheceu uma vizinha do mesmo prédio, a libanesa, e aparentemente se acalmou. Ou melhor, seu estado começou a deteriorar. Ele a botava para fora do apartamento e ela voltava uma semana depois. Ele a expulsava de novo e ela voltava, e assim acabou por se impor, sem que ele conseguisse resistir. Ela passou a tomar conta de tudo o que era dele, e quando eu e a minha irmã nos demos conta, era tarde: meu pai já não falava, não andava, e ela conseguira arrancar dele uma procuração em que, à falta de assinatura, constavam as impressões digitais do polegar. (CARVALHO, 2004, p. 139)

Durante algum tempo, não foi possível diagnosticar a doença do pai; foram realizados muitos exames até que, por uma tomografia, baseando-se na morfologia esponjosa do cérebro, o médico pôde, enfim, afirmar que havia grandes evidências de que o pai do narrador tinha a síndrome de Creutzfeld-Jakob. Diante das circunstâncias, antes de saberem da existência da tal procuração, o narrador e sua irmã julgaram necessário interditar o pai, “por razões práticas e objetivas”, afirma o narrador: “Seu cérebro estava se tornando uma esponja. Decidimos que era preciso interdité-lo, por razões práticas e objetivas. Foi quando descobrimos, por acaso, a existência da procuração, que a libanesa tinha nos omitido.” (CARVALHO, 2004, p. 139-140)

Aconteceu, no dia em que o narrador e a irmã confrontaram a mulher do pai acerca da procuração, de o pai dizer o último enunciado “com algum sentido” que o filho pôde ouvir: “Sem-vergonha!”

Ela [a libanesa] gritava que nós queríamos roubá-lo, que se estávamos ali era para roubá-lo. Não sei o quanto ele ainda entendia. Num esforço sobre-humano, ele olhou para mim com os olhos esbugalhados e conseguiu balbuciar, mais de uma vez, uma única palavra: “Sem-vergonha!”. Foi a última coisa com algum sentido que ouvi meu pai dizer. Entramos, eu e minha irmã, com um processo de interdição. (CARVALHO, 2004, p. 140)

Não fica claro quem foi que o pai chamou de “sem-vergonha”. Ele poderia estar se referindo tanto ao descaramento da mulher que o roubara, quanto a um descaramento do filho por interdité-lo e retirá-lo à força do apartamento em que morava com a mulher. Referindo-se à mulher, o “sem-vergonha” faria da interdição levada a cabo pelo filho um ato heroico em defesa do pai; referindo-se ao filho, o enunciado do pai condenaria o filho pelas “razões práticas e objetivas” que o levou a interditar o pai. A impossibilidade de decidir entre um sentido ou

outro perturba o escritor, mas, ao mesmo tempo, a incerteza sobre o sentido da enunciação do pai possibilita, ao escritor, um distanciamento da enunciação paterna:

Às vezes não sei o que eu fiz e não sei se me arrependo. Não sei com quem estava a razão. E se antes de perder a consciência, se é que ele a tinha realmente perdido, o meu pai tivesse decidido morrer ao lado daquela mulher, naquele apartamento? Se tivesse decidido dar tudo o que tinha a ela? (CARVALHO, 2004, p. 141)

Nem herói, nem algoz do pai; um homem que se viu diante da deterioração paterna e agiu da forma que lhe pareceu melhor. Não há resposta certa, pelo menos não aprioristicamente, para a pergunta sobre o que fazer com um pai que, doente, já não tem condições de tomar suas próprias decisões. Ao que parece, *a posteriori*, também, não. A “indecidibilidade” acerca de a quem se dirigia a condenação do pai (“sem-vergonha!”), a que se atrela o não saber se agiu certo ou errado do escritor, ecoa o s(c)inismo das mulheres de *Reprodução*.

A “indecidibilidade” semântica, em *Reprodução*, se faz como jogo, a extrair um gozo da inescapável equivocidade da linguagem e a causar riso diante do parasitismo da linguagem. A “indecidibilidade” acerca da condenação do pai, em *Nove noites*, não se faz com riso. Ela tem um peso sem possibilidade de riso para o escritor-narrador, que se coloca, no romance, como demandando o sentido que faltou na enunciação paterna, tanto na vida quanto na morte do pai. O escritor<sup>37</sup>, em *Nove noites*, escreve cartas a destinatários desconhecidos e um testamento, substituto de uma carta inexistente, demandando respostas acerca da morte. Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, parece posicionar-se com um distanciamento da morte, o suficiente para extrair da equivocidade da linguagem, indicadora do furo da linguagem, um gozo, e rir da

---

<sup>37</sup> Uma confusão entre Bernardo Carvalho e o narrador-escritor de *Nove noites* é, aqui, mantida intencionalmente, mas não numa lógica biografista. Há uma “indecidibilidade” entre autor e narrador, quando se concebe o autor na lógica do “falasser” lacaniano, porque, nessa concepção [proposta e discutida por Laia (2000)], o autor tem um corpo que o afeta e, portanto, esse corpo também está implicado na escrita. É enquanto afetado não só pela linguagem, mas também por um corpo, que o ser falante escreve. Assim, uma obra literária implica necessariamente a experiência de seu autor, que não pode ser desconsiderada numa leitura literária. Não se trata de uma abordagem biografista da obra literária, uma vez que considerar a inseparabilidade entre obra e vida, na perspectiva do “falasser”, não significa tomar a obra pela vida do autor, desconsiderando um exercício ficcional implicado na “letra (*a letter, a litter*)”, nem significa a adoção de uma concepção psicológica do autor ou da obra. Considerar a inseparabilidade entre obra e vida, na perspectiva do “falasser” significa reconhecer “que uma obra se trama, a partir da vida do autor, como uma espécie de resposta que advém do real da sua existência, mas que também produz efeitos sobre essa vida” (LAIA, 2000, p. 132) e reconhecer, também, a impossibilidade de saber que resposta é essa em que consiste a obra e quais são os seus efeitos na vida do autor. Conforme afirma Laia (2000, p. 138): “[...] ao longo da obra lacaniana, se o ser falante difere do sujeito porque tem um corpo, e um corpo que se deixa tomar pela dimensão do gozo, ele será transmutado no neologismo “falasser”, que inclui o sujeito e o corpo, o sujeito e o gozo que o afeta e que corporifica, no caso do poeta, do autor, as tramas onde vida e obra se entrelaçam.”

impossibilidade mesma de suturar esse furo, cuja existência as s(c)ínicas não se se privam de mostrar.

As “putas” “sem-vergonha” a cujos apelos o pai do escritor em/de *Nove noite* não podia resistir impeliram o pai, de um jeito ou de outro, aos excessos que o levaram à morte. As s(c)ínicas de *Reprodução*, apesar de terem feito o estudante de chinês passar por maus-bocados, levaram-no a descobrir, no corpo sonoro sem sentido da língua chinesa, um gozo, que se contrapõe a busca mortificante pela purificação da linguagem, pelo tamponamento do real e pelo impedimento das s(c)ínicas de desejarem, a que se viu lançado como efeito do término de seu casamento. O assombro com que o escritor de *Nove noites* constata os efeitos que uma mulher pode ter sobre um homem contrasta com o humor safo com que Bernardo Carvalho escreve, valendo-se das “divisórias ordinárias”, a equívocidade com a qual o estudante de chinês tem que se haver.

Com a mesma displicência com que Quain teria narrado, a Manuel Perna, o episódio em que dormiu, numa noite de carnaval, com um homem travestido de enfermeira e lhe ter confidenciado que “andava com prostitutas”, o escritor tece uma cronologia que associa seu pai a Buell Quain. A primeira menção à morte do pai, o narrador escreve assim: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também não precisei responder. Meu pai morreu há mais de onze anos, às vésperas da guerra que antecedeu a atual e que de certa forma a anunciou. Hoje as guerras são permanentes.” (CARVALHO, 2004, p. 136.)

A leitura do artigo em que o nome de Buell Quain o faz retornar, ao narrador-escritor, como um corpo vivo e que remete o escritor à morte do pai é mencionada com igual displicência:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes. (CARVALHO, 2004, p. 13.)

Tanto um episódio quanto o outro é mencionado, pelo escritor, como se falasse despropositadamente de um acontecimento sem importância, que não interessaria a ninguém: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também não precisei responder.” (p. 136). “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder.” (p. 13). Mas, a essa aparência de não importância, contrapõe-se a precisão das datas em que esses eventos são localizados pelo escritor: a leitura do artigo ocorreu “na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte [de B. Quain, na noite de 02 de agosto

de 1939,] às vésperas da Segunda Guerra [de 01 de setembro de 1939 a 02 de setembro de 1945]”, “meses antes de outra guerra ser deflagrada [a Guerra do Afeganistão, iniciada em 07 de outubro de 2001]”; o pai do escritor “morreu há mais de onze anos, às vésperas da guerra que antecedeu a atual [a Guerra do Golfo, ocorrida entre 2 de agosto de 1990 e 28 de fevereiro de 1991] e que de certa forma a anunciou [a Guerra do Afeganistão, iniciada em 07 de outubro de 2001]”. A forma como as datas da morte do pai, da morte de Quain e da leitura do artigo são mencionadas, a partir das datas de três guerras contemporâneas, cada uma, de um desses acontecimentos, relaciona esses eventos a uma “guerra permanente”, que não se restringe aos eventos históricos. “Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes.” (p. 13). “Hoje as guerras são permanentes.” (p. 136). Veja-se como exemplo a Guerra do Golfo, com mais ou menos seis meses de duração, mas que, de certa forma, se estendeu na Guerra do Afeganistão, iniciada há dezessete anos. Mas, além dessa guerra “permanente”, o escritor parece se referir às guerras travadas por Buell Quain, que culminaram no seu suicídio, às guerras travadas por seu pai, que terminaram com a doença que o matou, e mesmo às suas próprias guerras permanentes, que envolvem a falta do “dom para o autocontrole”, experimentada desde “pequeno”. O que é tratado como uma “guerra permanente”, em *Nove noites*, é tratado, em *Reprodução*, em termos de uma necessidade de (re)invenção, “na garganta, falando”, ou na escrita, rasurando, sulcando: na constante tensão entre as exigências advindas do Outro e as exigências do próprio corpo, “mandado” de um lado e do outro, não senhor em sua própria casa, o ser falante tem que se inventar, repetidamente, entre o que mortifica e o que vivifica. “Nunca tinha pensado nisso. Quando temos vontades, na verdade estamos sendo mandados.” (CARVALHO, 2013, p. 152)

Dentre as mulheres do pai, o narrador-escritor não menciona a mãe, a não ser quando fala do acordo que seus pais, divorciados, tinham chegando, na justiça, a respeito de sua guarda e de seu sustento, e da vez “espantosa” em que o pai, depois de voltar “desiludido” dos EUA, passou uma tarde conversando com os filhos e com a mãe deles: “Aproveitando a escala do avião no Rio, foi à casa da minha mãe, com o ar desiludido de quem acabou de tomar uma surra, e passou a tarde conversando com a gente, e com ela, o que não fazia havia anos e a mim parecia espantoso.” (CARVALHO, 2004, p. 138) O acordo judicial sobre a guarda e o sustento do escritor, que implicava férias obrigatórias com o pai, é mencionado assim: “Sempre tive que acompanhá-lo [o pai] a Mato Grosso e a Goiás, porque por lei devíamos passar as férias juntos (meus pais eram separados e tinham chegado a um acordo sobre a minha guarda e o meu sustento na justiça) e ele precisava visitar as fazendas. (CARVALHO, 2004, p. 64-65)

Exceto por esses episódios a única menção à figura materna é feita em termos gerais, atribuindo às mães e aos pais, no nascimento dos filhos, uma “euforia cega”, “encobridora” do “risco e da imponderabilidade do que acabaram de criar”, e sem a qual as “mães zelosas” seriam “assassinas”:

O mais incrível, nos nascimentos, é a euforia cega com que os pais encobrem o risco e a imponderabilidade do que acabaram de criar, a esperança com que o recebem e que os faz transformar em augúrio promissor a incapacidade de prever o futuro que ali se anuncia e a impotência de todas as medidas de precaução nesse sentido. Se assim não fosse, é bem provável que o ser humano já tivesse desaparecido da face da Terra, pelas mãos de mães zelosas e assassinas. (CARVALHO, 2004, p. 19)

A “incapacidade de prever o futuro” e a “impotência de todas as medidas de precaução” relativamente ao futuro são percebidas, pelo escritor, como insuportáveis, a ponto de, se não forem encobertas sob a forma imaginária de um “augúrio promissor”, causarem o fim do ser humano, pelas mãos daquelas mesmas que figuram portadoras da vida, as mães. Contudo, a “euforia cega”, a “esperança”, no nascimento do filho, encobridora do horror da impossibilidade de controlar a vida, não impediu que a delegada de *Reprodução* se visse obrigada a escolher entre assassinar o filho ou deixar que ele a matasse. O semblante de “augúrio promissor” não garante a permanência do ser falante “na face da terra” e não, necessariamente, a ausência desse semblante é mortífera. A exigência de que tudo se reduza ao domínio dos semblantes pode ser tanto quanto ou mais mortífera que o que faz os semblantes vacilarem. A reprodução do corpo, abordada em *Reprodução*, como mortificante – por amplificar a força da linguagem parasita, uma vez que as ações e as palavras (ou a ausência delas) do (no) ser falante que resulta do encontro de dois corpos recaem sobre aqueles que a criaram –, foi abordada, assim, também, em *Nove noites*.

O escritor de *Nove noites* endereça, repetidamente, às “nuvens de semblante”, uma demanda de sentido, ali, onde ele, o sentido, falha. As cartas enviadas e o testamento escrito no lugar da carta inexistente recebem, em retorno, a ausência da resposta, indicando a outra natureza da carta/letra que não a de transmitir uma mensagem. ““Já pedi às nuvens que me tirem daqui e nada aconteceu””. (CARVALHO, 2004, p. 25). As mensagens enviadas por e-mail, as conversas telefônicas e as conversas de “corpo presente”, em retorno, recebem mais perguntas sem resposta, ou mais da mesma pergunta sem resposta. Dentre as conversas de “corpo presente”, houve uma que marcou o narrador-escritor por destacar um nome próprio, que, na sua impossibilidade de representar propriamente o sujeito que ele nomeia, fez retornar o corpo em sua impossibilidade de fundir-se, em sua “irrepresentabilidade”:

O antropólogo [...] perguntou ao Diniz sobre a história do “etnólogo americano”, como quem não quer nada, como se aquilo tivesse lhe passado de repente pela cabeça e não fosse o motivo da minha presença ali. [...] o velho Diniz respondeu: “Cãmtwỳon” [...] “É o nome!”, ele [o antropólogo] me disse excitado. “É como eles chamavam o americano.” Pedi que ele repetisse. O velho repetiu, e o antropólogo escreveu no meu bloco de anotações. **“O que significa?”, eu queria saber. Mas ninguém sabia ao certo.** O velho só repetia: “Cãmtwỳon, Cãmtwỳon”. **Passsei o resto da viagem tentando encontrar alguém que me decifrasse o significado daquele nome.** Dois dias depois, quando chegamos à aldeia, Sabino Côjam e Creuza Prumkỳi, que entre os jovens formavam o casal mais ativo e interessado no estudo da própria língua, [...] me disseram que “twỳon” queria dizer lesma, o caracol e seu rastro. O antropólogo já havia me dito que “cãm” era o presente, o aqui e o agora, mas ninguém conseguia saber o sentido da combinação daquelas duas palavras. **O antropólogo me explicou que, ao contrário do que costumam pensar os brancos, os nomes dos índios nem sempre querem dizer alguma coisa e sobretudo nada têm a ver com a personalidade da pessoa nomeada. Fazem parte de um repertório e são atribuídos ao acaso.** Eu teria que voltar para São Paulo sem saber o que significava aquele nome. Mas não conseguia aceitar que não revelasse alguma coisa sobre o próprio Quain, que não houvesse nenhuma relação entre o nome e a pessoa. Decidi-me por uma interpretação selvagem e um tanto moral: **“Cãmtwỳon” passou a ser, para mim, ao mesmo tempo a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre. “Cãmtwỳon” passou a ser para mim o rastro do caracol: não adianta fugir, aonde quer que você vá estará sempre aqui.** A imagem me fez lembrar de um texto de Francis Ponge sobre os caracóis: “Aceita-te como tu és. De acordo com os teus vícios. Na proporção da tua medida”. (CAVARLHO, 2004, p. 80-81, destaques nossos)

O escritor, não conseguindo “aceitar que [o nome] não revelasse alguma coisa sobre o próprio Quain”, insatisfeito com a falha do Outro, incapaz de conceder ao ser falante um traço originário, fundador, capaz de representar o sujeito plenamente, inventa um significado para o nome indígena de Buell Quain. Na invenção desse significado, o escritor toma o corpo como abrigo e como “fardo”, uma prisão de onde não se pode sair e que o condena a um perpétuo presente. O corpo, que resiste à mortificação languageira e anima o ser falante, produzindo um resto, um rastro, produzido e ao mesmo tempo intocado pelo domínio significante, é percebido pelo escritor como pesado de carregar e aprisionador. Um corpo sedento do que o anima e, ao mesmo tempo, atravessado pela dessubstancialização, pela desmaterialização, imposta pela linguagem, dá trabalho, mas também dá prazer. É na constante tensão entre o que anima e o que mortifica que o ser falante pode ser. O corpo aprisionador de *Nove Noites* contrasta com o corpo de *Reprodução*, tomado como possibilidade de (re)invenção, ainda que faça o ser falante escorregar no próprio rastro, ainda que o submeta a equívocos, constrangimentos, doenças e outros percalços. Este último brinca com chinês, com português, com a linguagem, joga com semblantes, provoca riso, sem desconsiderar o sofrimento advindo do parasitismo da palavra.

O primeiro demanda o sentido onde ele não pode estar, demanda o desaparecimento do rastro do caracol sob nuvens de significantes.

*Nove noites* começa com uma menção a um “segredo” guardado pelos “mortos”, que seria a “herança” dos vivos, que “ficam à espera de um sentido”, “morrendo de curiosidade”:

Isto é pra quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui. [...] A verdade está perdida entre todas as contradições e os disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2004, p. 7.)

A demanda de sentido não deixa de ser a herança que o Outro, campo cuja radical alteridade é assinalada pela letra maiúscula (LAIA, 2000), deixa ao ser falante, através da nomeação e da concessão do lugar de sujeito, sob o preço da sua mortificação. A demanda excessiva de sentido aproxima o ser falante da morte. A recusa excessiva da herança deixada pelo Outro, também.

O dr. Buell também me falou de ter visto uma vez, em suas andanças pelo Rio de Janeiro, entre a Lapa e o Catete, um templo de colunas em cujo portão estava inscrita a frase: “Os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos.” Perguntou se eu já tinha pensando naquilo, se eu fazia idéia do que aquilo queria dizer. (CARVALHO, 2004, p. 127)

O ser falante, num corpo vivo, não pode ser totalmente governado pelo Outro, mortificante:

Não guardo rancor de ninguém, muito menos do dr. Buell, meu amigo, a despeito de tudo o que possa ter pensado ou escrito e a que só tive acesso pela incerteza das traduções do professor Pessoa a procurar nos papéis do morto uma explicação que eu mesmo fiz o que pude para esconder. **Era preciso que ninguém achasse um sentido. É preciso não deixar os mortos tomarem conta dos que ficaram.** (CAVALHO, 2004, p. 9-10, destaque nosso.)

*Nove noites* termina com a escolha de renunciar à busca pelo sentido impossível, de não mortificar-se demais pela “herança” do Outro. O escritor, depois de ir a Nova York na esperança de encontrar o filho do fotógrafo que, ao morrer, o teria chamado pelo nome de Buell Quain e não encontrar nada, decide voltar para casa, no mesmo dia da sua chegada. No voo de volta, ao lado de um jovem antropólogo americano que estava a caminho de sua primeira expedição no Brasil, o escritor se lembra de ter visto, num programa de tevê, que os Nazca do deserto do Peru cortavam a língua dos mortos para que nunca mais atormentassem os vivos, e, então, decide virar para o outro lado e tentar dormir, para não mais dar ouvidos demais ao Outro:

Nessa hora, me lembrei sem mais nem menos de ter visto uma vez, num desses programas de televisão sobre as antigas civilizações, que os Nazca do deserto do Peru cortavam as línguas dos mortos e as amarravam num saquinho para que nunca mais atormentassem os vivos. Virei para o outro lado e, contrariando a minha natureza, tentei dormir, nem que fosse só para calar os mortos. (CARVALHO, 2004, p. 167-168)

De *Nove noites* para *Reprodução*, haveria um movimento que vai de uma escrita investida em convocar as “nuvens de significantes” a apagar ou encobrir o rastro, o resto do caracol, expelido pelo domínio dos semblantes, a uma escrita investida nas rasuras, nos sulcos de uma lituraterra – a fazer tremer os semblantes e articular, num litoral, o simbólico e o real? E haveria nesse movimento, um abrandamento do efeito mortificante da linguagem? É como pergunta que esta leitura busca se sustentar.

#### 4 CONCLUSÃO<sup>38</sup>

Em *Reprodução*, as “divisórias ordinárias” com que Bernardo Carvalho joga fazem o som preponderar sobre o sentido, a letra preponderar sobre o significante. Nesse jogo, atua a falação do estudante de chinês. Ele, “cansado de repetir em português”, afetado por um corpo em que incide o campo do Outro, extrai um gozo do corpo sonoro do chinês em cuja repetição pode “supor os sentidos e deduzir os tons, como se isso fosse suficiente” (CARVALHO, 2013, p. 58) para que não houvesse real. Desse jogo faz parte também a delegada, personagem que se constrói inteiramente falando, sem qualquer descrição, de modo a lembrar Molly Bloom. Mas, diferentemente do monólogo de Molly Bloom, em *Ulisses*, a falação da delegada não se desenha como um furo e não diz “sim” (MANDIL, 2003). Dela, porém, surge a palavra “cínica”, como uma frase à parte, fazendo emergir, no romance, a palavra homófona “sínica”, a partir dessa homofonia e da associação da delegada à ex-mulher do estudante e à chinesa Liuli, que não diz nada, é somente falada, embora seja a única personagem com nome próprio. A delegada cínica, a sínica Liuli – que é confundida com os cachorros que a seguiram na China e que é falada como dizendo que seu país é um país de “sem-vergonhas” – e a ex-mulher do estudante de chinês mostram, ao estudante de chinês, por suas existências mesmas, o furo na linguagem.

A pontuação gráfica, inexistente na escrita chinesa e em “Penélope”, é abundante na escrita de *Reprodução*. Se, como foi mostrado com Andrade (2013) e com Mandil (2003), no segundo capítulo, a pontuação, na escrita chinesa e na escrita de Joyce, é feita no ato de leitura, como interpretação exigida pela escrita, exercendo a função de “ponto de estofo”, de “ponto de basta”; na escrita de *Reprodução*, ela (a pontuação), de outro modo, serve para destacar jogos sonoros, que auxiliam o ato interpretativo. Contudo, a escrita de *Reprodução* não deixa de ser um tanto labiríntica, uma vez que suas “divisórias ordinárias” esfacelam qualquer pretensão de

---

<sup>38</sup> Conforme foi sinalizado no final do capítulo introdutório, a escrita deste trabalho se faz num movimento de repetição, em função mesmo das duas obras literárias estudadas. Ante a impossibilidade de dizer tudo, insistentemente apontada tanto por *Reprodução*, quanto por *Nove noites*, foi necessária uma escrita “claudicante”, para que esta leitura pudesse se articular. Repetir, insistir até que seja possível ir adiante, até que a falha (da autora e mesmo a da linguagem) se transforme no traço do próximo passo, numa busca pelo movimento, inspirada na caligrafia chinesa, no exaurimento da linguagem na letra de James Joyce e, principalmente, no movimento de (re)invenção presente na escrita de Bernardo Carvalho. O movimento de (re) invenção da escrita de Bernardo Carvalho não visa a eliminar a falha, inapagável, incorrigível, mas a incorpora na própria escrita, a faz ecoar, faz dela um traço. Por este capítulo ser de caráter conclusivo, por ser este o momento de concluir, o que costuma pressupor uma síntese em que se fixam os pontos importantes de uma reflexão, a repetição presente em toda a escrita deste trabalho ficará mais evidente, com o objetivo mesmo de sublinhar as “conclusões” às quais esta pesquisa pôde chegar, na sua escrita “manca”, a insistir no real, que não se deixa dizer, que escapa à lógica da relação, que impõe uma descontinuidade, mas que afeta insistentemente o ser falante, conforme mostram as obras literárias aqui estudadas.

domínio sobre o sentido, qualquer tentativa de agarrar-se ao sentido. Assim, a escrita de *Reprodução*, embora não jogue, como Joyce faz – a ponto de “lançar o discurso em uma deriva infernal” (MANDIL, 2003, p. 229) – com “o turvamento” dos “pontos de basta”, não deixa de ser “sínica”, na medida em que exige interpretação, leitura de *letra* (*a letter, a litter*) e não leitura restrita à lógica significante.

As “divisórias ordinárias” são as divisórias baratas e de má qualidade da escola de chinês – que faz que as sílabas pronunciadas numa sala invadam as sílabas pronunciadas em outra, exacerbando o hiato que há entre som e sentido na língua chinesa – e às divisórias igualmente baratas e de má qualidade da delegacia – que não impedem que uma “pessoa de interesse” numa investigação criminal ouça muito da conversa entre delegados na sala ao lado, a ponto de identificar, na voz ouvida, uma mulher assassina do próprio filho, “estragada pra vida em família” e para o trabalho policial. Mas, as “divisórias ordinárias” são também os capítulos de *Reprodução*, escritos de forma a provocar mal-entendidos, como uma cínica ser tomada por sínica e vice-e-versa e uma ex-mulher que diz Deus ser tomada por s[c]ínica, destacando, assim, a equivocidade própria da linguagem. Ao serem titulados “A língua do futuro”, “A língua do passado” e “A língua do presente” e ao fazerem ecoar elucubrações sobre o surgimento e o desaparecimento de línguas e perguntas acerca da existência de línguas de uma pessoa só, os capítulos de *Reprodução* possibilitam que a inescapável equivocidade da linguagem seja relacionada a lalíngua e que *Reprodução* seja lido como um romance escrito na “língua de uma pessoa só”, na língua do autor. Ao possibilitar que *Reprodução* seja lido como um romance escrito a partir de lalíngua, os capítulos organizados como “divisórias ordinárias” parecem supor o leitor como um corpo que fala e goza, e que, portanto, assim como o estudante de chinês ou a delegada, é dado, também, a uma língua só sua.

As “divisórias ordinárias” podem ser lidas, também, como divisórias que dividem mal. Do outro lado da divisória, de cuja superfície o estudante de chinês aproxima o ouvido, surge uma voz feminina destacada de um corpo. Essa voz, ao mesmo tempo em que é destacada de um corpo, localiza, para aquele que a ouve, o corpo como “a origem da voz” e “a fonte da imaginação e do prazer”. Se a divisória entre a sala em que o estudante de chinês está detido para interrogatório e a sala de onde surge uma voz feminina pode ser lida como uma divisória que divide mal, e sendo a voz feminina representante do Outro sexo, essa “divisória ordinária” indicia a inexistência da proporção entre os sexos. Essa voz, então, mais do que enunciar, ela atua “sinicamente”, no jogo promovido, em *Reprodução*.

As “divisórias ordinárias”, ainda, tocam na letra enquanto fazendo litoral entre o simbólico e o real, na letra como rasura e como sulco por onde escoo o gozo, uma vez rompidos

os semblantes. As “divisórias ordinárias” possibilitam a passagem de significantes, de um lado ao outro, de uma sala a outra. Mas, nessa passagem, o sentido se perde, os significantes se misturam, confundem-se. Nessa perda de sentido, revelam-se a língua, como aquilo de que a linguagem é feita e sem a qual a linguagem não seria possível, e a dimensão de gozo da linguagem. O falasser, enquanto sujeito, é mortificado por ela, é delimitado nela, mas não deixa de ser afetado por um corpo vivo de que a linguagem, parasita, precisa para expandir seus domínios. Assim, o falasser, afetado por um corpo vivo, não abre mão do gozo, que, produzido pela linguagem – dado que o falasser fala –, ao mesmo tempo, resta intocado por ela. Ao possibilitar a passagem de significantes de uma sala a outra, de um capítulo a outro, da garganta da delegada ao ouvido do estudante de chinês, a “divisória ordinária” faz tremer os semblantes, na medida em que o sentido se perde. Nessa tremida dos semblantes, a *letter* de Bernardo Carvalho se mostra em sua dimensão de *litter*, mas sem deixar de fazer semblantes o suficiente para ser lida em sua legibilidade “ordinária”. *Reprodução* não é totalmente ilegível sem “leitura de letra”, mas fora dessa lógica, sua leitura fica restrita a um enredo um tanto alucinado e mal explicado, pelo narrador, no final do romance, com um discurso condescendente, desdenhoso.

No discurso do narrador, *Reprodução* fica reduzida à história de um solitário e contrariado estudante de chinês que não entende chinês, que perdeu a esposa e o emprego e só se relaciona a partir da internet (sobretudo a partir de comentários anônimos), reproduzindo, compulsiva e compulsoriamente, discursos em voga, com pouca ou nenhuma capacidade crítica. Esse estudante, ainda no discurso do narrador, representa as pessoas que vivem num mundo “infestado de pedófilos, de lobos em pele de ovelha”, incapazes de se pensarem fora das caixas em que são enfiadas, e crentes, que, a despeito do real e de toda dor, se “contentam em fazer seus pedidos à sorte” (CARVALHO, 2004, p. 121). O romance fica reduzido, na leitura fácil ofertada pelo narrador, a um retrato caricaturesco de um traço associável à sociedade contemporânea e que, numa perspectiva ingênua, pode ser tomado como o todo dessa sociedade. Assim, num gesto irônico, o autor oferece uma leitura fácil, sem, contudo, deixar de explicitar o quão destoante essa leitura fácil é em relação a uma obra literária e sem deixar de rir daqueles que se contentarem com ela. Só que o riso do autor não se reduz a isso. O autor parece rir, sobretudo, do parasitismo da linguagem, sem desconsiderar, nem por um momento, o sofrimento enfrentado pelos hospedeiros. O riso de Bernardo Carvalho, em *Reprodução* não é um riso sem siso; é um riso sínico, talvez o riso de um estudante de poesia chinesa e/ou de um leitor joyciano.

Parece haver, então, em *Reprodução*, um movimento de esgotamento da letra, no sentido de uma exploração da dimensão de *litter* da escrita. [“Ninguém consegue ficar longe do

próprio **esgoto**.” (CARVALHO, 2013, p. 80) “Eles dizem que a equação do crescimento permanente é o **esgotamento**.” (CARVALHO, 2013, p. 46, destaques nossos)]

Lida a partir da lógica joycelacanianana da “permeabilidade entre uma carta/letra e um monte de lixo” (MANDIL, 2003, p. 46), a reprodução, a repetição, abordada em *Reprodução* como possibilidade de reinvenção “na garganta, falando”, aponta, também, para a rasura implicada numa lituraterra. A rasura, “uma sucessão de traços que se recobrem” envolvidos na busca pela melhor palavra para designar o que se quer dizer (MANDIL, 2003), concebida na lógica lacanianana da lituraterra como “rasura de traço algum”, diz respeito à relação entre a tentativa de achar a palavra mais próxima da coisa e a ausência de um traço originário, fundador, capaz de representar o sujeito plenamente. A repetição de traços que se recobrem, num exercício de aproximação, que acaba sempre por levar aos limites da linguagem, pode possibilitar, uma reinvenção de outra ordem. A partir da ausência mesma de um traço originário, da exploração dessa ausência e da impossibilidade de uma língua que possa dizer a coisa, ela mesma, é possível fazer uma assinatura que exceda o nome próprio. Mas essa assinatura talvez se trace mais como busca pelo movimento em si, e não como busca pela forma final, como uma caligrafia chinesa, arte do movimento (ANDRADE, 2013). Do seu movimento de exaurir a linguagem, Joyce fez sua assinatura, uma assinatura que marcou definitivamente a história da literatura universal (LAIA, 2000).

Em *Nove noites*, a leitura de um nome próprio impresso num artigo de jornal, realizada cerca de dez anos depois da morte do seu pai, faz retornar, ao narrador-escritor, como um corpo vivo, o sujeito que aquele nome se destinava a representar e o remete à morte do pai. Esse efeito do encontro com o nome de Buell Quain lança o escritor numa árdua busca pelo sentido, ali onde ele não pode estar, que culmina na escrita do romance que o leitor de *Nove noites* tem em mãos. O escritor de *Nove noites* endereça, repetidamente, às “nuvens de semblante”, uma demanda de sentido, ali, onde ele, o sentido, falha. As cartas enviadas e o testamento escrito no lugar da carta inexistente recebem, em retorno, a ausência da resposta, indicando a outra natureza da carta/letra que não a de transmitir uma mensagem. ““Já pedi às nuvens que me tirem daqui e nada aconteceu””. (CARVALHO, 2004, p. 25). As mensagens enviadas por e-mail, as conversas telefônicas e as conversas de corpo presente não resultam diferente; em retorno, recebem mais perguntas sem resposta, ou mais da mesma pergunta sem resposta.

Dentre as conversas de corpo presente, houve uma que marcou o narrador-escritor por destacar um nome próprio, que, na sua impossibilidade de representar propriamente o sujeito que ele nomeia, fez retornar, o corpo em sua impossibilidade de fundir-se, em sua “irrepresentabilidade”. Não conseguindo “aceitar que [o nome “*Cāmtwỳon*”, ouvido da boca de

um índio,] não revelasse alguma coisa sobre o próprio Quain”, insatisfeito com a falha do Outro, incapaz de conceder ao ser falante um traço originário, fundador, capaz de representar o sujeito plenamente, inventa um significado para o nome indígena de Buell Quain. Na invenção desse significado, o escritor toma o corpo como abrigo e como “fardo”, uma prisão de onde não se pode sair e que o condena a um perpétuo presente. O corpo, que resiste à mortificação linguageira e anima o ser falante, produzindo um resto, um rastro, produzido e ao mesmo tempo intocado pelo domínio significante, é percebido pelo escritor como pesado de carregar e aprisionador. Um corpo sedento do que o anima e, ao mesmo tempo, atravessado pela dessubstancialização, pela desmaterialização, imposta pela linguagem, dá trabalho, mas também dá prazer. É na constante tensão entre o que anima e o que mortifica que o ser falante pode ser. O corpo aprisionador de *Nove Noites* contrasta com o corpo de *Reprodução*, tomado como possibilidade de (re)invenção, ainda que faça o ser falante escorregar no próprio rastro, ainda que o submeta a equívocos, constrangimentos, doenças e outros percalços. Este último brinca com chinês, com português, com a linguagem, joga com semblantes, provoca riso, sem desconsiderar o sofrimento advindo do parasitismo da palavra. O primeiro demanda o sentido onde ele não pode estar, demanda o desaparecimento do rastro do caracol sob nuvens de significantes.

A “indecidibilidade” semântica, em *Reprodução*, se faz como jogo, a extrair um gozo da inescapável equivocidade da linguagem e a causar riso diante do parasitismo da linguagem. A “indecidibilidade” acerca da condenação do pai (“sem-vergonha!”), em *Nove noites*, não se faz com riso. Ela tem um peso sem possibilidade de riso para o escritor-narrador, que se coloca, no romance, como demandando o sentido que faltou na enunciação paterna. O escritor, em *Nove noites*, escreve cartas a destinatários desconhecidos e um testamento, substituto de uma carta inexistente, demandando respostas acerca da morte. Bernardo Carvalho, em *Reprodução*, parece posicionar-se com um distanciamento da morte, o suficiente para extrair da equivocidade da linguagem, indicadora do furo da linguagem, um gozo, e rir da impossibilidade mesma de suturar esse furo, cuja existência as s(c)ínicas não se se privam de mostrar.

As “putas” “sem-vergonha” a cujos apelos o pai do escritor de *Nove noite* não podia resistir impeliram o pai, de um jeito ou de outro, aos excessos que o levaram à morte. As s(c)ínicas de *Reprodução*, apesar de terem feito o estudante de chinês passar por mau-bocados, levaram-no a descobrir, no corpo sonoro sem sentido da língua chinesa, um gozo, que se contrapõe a busca mortificante pela purificação da linguagem, pelo tamponamento do real e pelo impedimento das s(c)ínicas de desejarem, a que se viu lançado como efeito do término de seu casamento. O assombro com que o escritor de *Nove noites* constata os efeitos que uma

mulher pode ter sobre um homem contrasta com o humor safo com que Bernardo Carvalho escreve, valendo-se das “divisórias ordinárias”, a equivocidade com a qual o estudante de chinês tem que se haver.

O que é tratado como uma “guerra permanente”, em *Nove noites*, é tratado, em *Reprodução*, em termos de uma necessidade (re)invenção, “na garganta, falando”, ou na escrita, rasurando, sulcando: na constante tensão entre as exigências advindas do Outro e as exigências do próprio corpo, “mandado” de um lado e do outro, não senhor em sua própria casa, o ser falante tem que se inventar, repetidamente, entre o que mortifica e o que vivifica. “Nunca tinha pensado nisso. Quando temos vontades, na verdade estamos sendo mandados.” (CARVALHO, 2013, p. 152)

A demanda de sentido não deixa de ser a “herança” que o Outro, campo cuja radical alteridade é assinalada pela letra maiúscula (LAIA, 2000), deixa ao ser falante, através da nomeação e da concessão do lugar de sujeito, sob o preço da sua mortificação. A demanda excessiva de sentido aproxima o ser falante da morte. A recusa excessiva da herança deixada pelo Outro, também. O ser falante, num corpo vivo, não pode ser totalmente governado pelo Outro, mortificante.

*Nove noites* termina com a escolha de renunciar à busca pelo sentido impossível, de não mortificar-se demais pela “herança” do Outro. O escritor, depois de ir a Nova York na esperança de encontrar o filho do fotógrafo que, ao morrer, o teria chamado pelo nome de Buell Quain e não encontrar nada, decide voltar para casa, no mesmo dia da sua chegada. No voo de volta, ao lado de um jovem antropólogo americano que estava a caminho de sua primeira expedição no Brasil, o escritor se lembra de ter visto, num programa de tevê, que os Nazca do deserto do Peru cortavam a língua dos mortos para que nunca mais atormentassem os vivos, e, então, decide virar para o outro lado e tentar dormir, para não mais dar ouvidos demais ao Outro. Apesar dessa escolha marcar o final do romance, a postura do escritor, ao longo de sua obra, de demandar o apagamento ou o encobrimento do rastro do caracol, faz lembrar a posição de Mr. Duffy em relação à “festa da vida” (LAIA, 2000).

Mr. Duffy<sup>39</sup> é um personagem de *Dublinenses* (*Dubliners*), mais especificamente do conto “Um caso doloroso” (“*A painful case*”). Segundo Laia (2000), esse personagem de Joyce buscava “milimetricamente proteger, das mudanças, o seu cotidiano.” (p. 111) Vez ou outra, vinha-lhe a ideia, jamais transformada em ato, de roubar o Banco em que era funcionário. Essa ideia dava um pouco de aventura para a vida que não ia além de ser “um conto sem aventuras”

---

<sup>39</sup> “Duffy”, segundo Laia (2000) com Jacques Aubert, “é uma gíria que significa ‘fantasma’, ‘espírito’, ou seja, algo que se impõe como destituído de corpo e de vida.” (p. 115)

(“*an adventureless tale*”). Tinha por hábito escrever, de vez em quando, uma ou outra frase – suas “pílulas biliares” –, num pequeno bloco de papel, cujas folhas eram presas por um pegador de bronze e em que, “não sem ironia, a chamada de um anúncio de pílulas para fígado acabou por se colocar no cabeçalho da primeira folha, conferindo uma espécie de nome ao conteúdo” daquele “amontoado de papéis: *Bile Beans*”. (LAIA, 2000, p. 111)

O lazer de Mr. Duffy se restringia a uma ópera ou um concerto “para os quais o impelia seu gosto pela música de Mozart.” (LAIA, 2000, p. 111) Num desses eventos musicais, não muito populares, uma mulher, a Mrs. Sinico, “lamentou com ele o quanto devia ser difícil cantar para lugares vazios”. Depois de três encontros imprevistos com essa mulher, Mr. Duffy acaba tomando coragem para convidá-la para um encontro, que acaba sendo o primeiro de muitos. Nos seus encontros, “só faziam trocar as ideias intelectuais dele, bem como suas discordâncias com qualquer orientação política do tipo socialista, por alguns fatos que compunham a vida dela.” (LAIA, 2000, p. 111)

O seu relacionamento com Mrs. Sinico não libertou Mr. Duffy de seu posicionamento “acéptico”<sup>40</sup> em relação à vida, mas não deixou de intervir nele:

Acabaram se tornando confidentes e, ainda que esse relacionamento não liberasse Mr. Duffy da orientação meticulosa e acéptica imprimida a seu cotidiano, não havia dúvidas de que Mrs. Sinico “desgastava as ásperas arestas do caráter dele, trazia emoção para a sua vida mental” [JOYCE apud LAIA]. Por outro lado, quanto mais próximo se sentia dela, mais uma voz, que vibrava no mesmo diapasão da voz dele, insistia em evocar-lhe “a incurável solidão da alma” – “não podemos nos dar”, essa voz dizia: “somos de nós mesmos” [JOYCE apud LAIA]. (LAIA, 2000, p. 112)

Esse relacionamento chega ao fim com um gesto incomum dessa mulher: numa noite, “em um arrebatamento que não lhe era comum” (LAIA, 2000, p. 112), Mrs. Sinico “pegou-lhe a mão de um modo apaixonado e a apertou contra a sua face” (JOYCE apud LAIA, 2000, p. 112). Com o término do relacionamento, Mr. Duffy recorre às suas “pílulas biliares”:

Ao definirem o rompimento, Mrs. Sinico chega a receber a seguinte “Pílula Biliar”: “todo elo, disse ele, é um elo com o sofrimento” [JOYCE apud LAIA]. Dois meses depois, Mr. Duffy inclui mais uma dessas pílulas em seu bloquinho, numa clara alusão a seu modo de usar a escrita para se colocar à distância da vida, do desejo e do gozo que permeia os encontros entre os sexos: “amor de homem com homem é impossível porque não deve haver relação sexual e amizade entre homem e mulher é impossível porque deve haver relação sexual” [JOYCE apud LAIA]. (LAIA, 2000, p. 112)

---

<sup>40</sup> Acético (referente a vinagre, avinagrado), ascético (austero, severo, rígido) e asséptico (livre de agentes patogênicos) são três adjetivos que parecem ser cabíveis ao estilo de vida de Mr. Duffy. Seria a palavra “acéptica” uma junção dessas três acepções? “Acéptica”, também, poderia ser a escrita do tipo “pílulas biliares” de Mr. Duffy, atrelada ao uso estritamente normatizado da língua? Sendo a tese de Laia uma tese joyciana, a leitura sinalizada nessas perguntas parece possível.

Durante os quatro anos que se seguiram ao rompimento com Mrs. Sinico, Mr. Duffy voltou à “exatidão metódica que [...] caracterizava [sua vida] antes do seu encontro com Mrs. Sinico” (LAIA, 2000, p. 112), até que a leitura de uma notícia de jornal interrompeu a monotonia. A notícia de jornal era acompanhada do subtítulo “um caso doloroso”, e abordava o suicídio de Mrs. Sinico, relacionado a “destemperamentos alcoólicos nos últimos dois anos.” (LAIA, 2000, p. 112). De acordo com Laia, diante da notícia, Mr. Duffy tem três reações. A primeira é de paralisia: “‘estava prestes a colocar um pedaço de carne cozida e repolho dentro de sua boca quando a mão *parou*’ e seus olhos ficaram fixados na notícia que liam.” (LAIA, 2000, p. 112, destaque do autor.) A segunda reação lhe vem como revolta “contra aquela que, um dia, ele chegou mesmo a supor que era sua ‘alma gêmea’: Mrs. Sinico acabou degradando não só a si mesma: com o alcoolismo – que Mr. Duffy abominava –, ela conseguiu rebaixar também a ele próprio.” (LAIA, 2000, p. 113) A terceira reação de Mr. Duffy se faz a partir da evocação do gesto não calculado de Mrs. Sinico de tentar tocá-lo “um pouco mais sensualmente”:

Seus pensamentos passam a ser atravessados por lembranças de quando viviam juntos e Mr. Duffy acaba por se dar conta de “que ela estava morta, que ela havia deixado de existir, que ela havia se tornado uma memória” [JOYCE apud LAIA]. Ele começa, então, a se perguntar se não poderia ter feito alguma coisa e qual seria sua culpa em tudo que ocorreu. Além disso, começa a considerar o quanto a vida dela era mesmo solitária e acaba por concluir o seguinte: “a sua vida seria solitária também até que ele, também, morresse, deixasse de existir, se tornasse uma memória – caso alguém se lembrasse dele” [JOYCE apud LAIA]. (LAIA, 2000, p. 113.)

É diante da cena, que concomitantemente impele a sua atenção e o “perturba demais”, que Mr. Duffy vai se perceber um homem que “estava fora da festa da vida”. “Na penumbra do muro do Parque, do mesmo Parque onde tantas vezes passara com Mrs. Sinico, corpos humanos figuravam ‘amores venais e furtivos’.” (LAIA, 2000, p. 114) A partir desse momento, o “caso doloroso” passará a ser o de Mr. Duffy. Diante da visão dos corpos entregues à “festa da vida”, uma frase é “imposta” a Mr. Duffy: “tinha estado *fora da festa da vida*” (LAIA, 2000, p. 114, destaque do autor). Essa frase se repetirá no mesmo parágrafo, “com uma pequena diferença, que a faz reiterar, de um modo ainda mais incisivo, os efeitos da paralisia: Mr. Duffy pressente que as pessoas, sob a penumbra do muro, estariam olhando para ele, incitando-o a ir embora dali – ‘ninguém o queria; ele estava *fora da festa da vida*’.” (LAIA, 2000, p. 114, destaque do autor.) A mudança do tempo verbal, na leitura de Laia, acaba por selar, definitivamente, a exclusão de Mr. Duffy da “festa da vida”:

A partir desse segundo momento, não há mais lugar para esperanças: o que poderia ser o princípio de uma virada radical apresentava-se como dolorosa resignação – “fora da festa da vida” é apenas um desdobramento do que o nome mesmo de Mr. Duffy já anunciava, uma vez que *duffy* é uma gíria que significa “fantasma”, “espírito”, ou seja algo que se impõe como destituído de corpo e de vida. (LAIA, 2000, p. 115.)

Laia (2000) contrapõe, à Mr. Duffy, Stephen Dedalus e Joyce, que, na relação com a linguagem, não abrem mão “da festa da vida”:

Seja em seus livros, seja em tudo o que ele rabisca para prepará-los, o uso que Joyce faz da escritura – e “escritura” a ser considerada aqui como “o que deixa de traço a linguagem” [concepção de “escritura” de Lacan, n.º *O seminário, livro 20*] – vai ser radicalmente diverso daquele que podemos ler em escritos do tipo “Pílulas Biliares”: o trabalho coma escritura da letra, para Joyce, implica uma abordagem – e mesmo uma inclusão – do gozo que Mr. Duffy se esforçava em manter à distância de sua vida e de seus escritos. (p. 115)

Não que o escritor de *Nove noites* tenha a mesma orientação meticulosa e “acéptica” com relação à escrita e à vida que Mr. Duffy e sofra de paralisa – afinal o narrador-escritor, diante da perturbação advinda da leitura do nome de Buell Quain no artigo de jornal, lança-se numa obstinada e movimentada busca por respostas. Mas a impossibilidade de controlar a vida sem ser encoberta pelo semblante de “augúrio promissor” é percebida, por ele, como insuportável e mesmo mortal. O rastro do caracol, o gozo, inapagável sob significantes, é visto como aprisionador por condená-lo a permanecer no mesmo lugar, no mesmo corpo, onde quer que vá, espalhando seu resto, até à morte. O corpo, para o escritor de *Nove noites*, é fardo, não ingresso para a “festa da vida”. E a escrita, em *Nove noites*, é uma perpétua convocação às nuvens de significantes a articular, sob a lógica da relação, da continuidade, o rastro do caracol ao domínio do simbólico, mas as nuvens não respondem. O sentido falta. A sua carta/letra retorna-lhe como lixo, como passível de ser descartada. É só ao final do romance que o escritor pôde perceber sua busca por sentido tão mortífera quanto os excessos da “festa da vida”, que podem culminar em suicídio e doenças degenerativas incuráveis e brutais, e, então, decide virar para “o outro lado”, mas aí o romance acaba.

A letra em esgotamento de *Reprodução* sinaliza uma posição diferente. O corpo não deixa de ser percebido como causa de sofrimento por ser hospedeiro da linguagem parasita. Mas, ao mesmo tempo, o corpo é tomando, em *Reprodução*, como ingresso para a “festa da vida” e, na sua coabitação com a língua, como possibilidade de (re)invenção. Da inseparabilidade entre corpo e linguagem, Bernardo Carvalho parece extrair, um tanto “à la poeta chinês”, um gozo.

De *Nove noites* para *Reprodução*, haveria um movimento que vai de uma escrita investida em convocar as “nuvens de significantes” a apagar ou encobrir o rastro, o resto do caracol, expelido pelo domínio dos semblantes, a uma escrita investida nas rasuras, nos sulcos de uma lituraterra – a fazer tremer os semblantes e articular, num litoral, o simbólico e o real? E haveria nesse movimento, um abrandamento do efeito mortificante da linguagem?

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Cinismo. In: ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 166.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo (s.d.). In: ADORNO, Theodor W. In. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003a. p. 55-63.

ADORNO, Theodor W. Sobre a ingenuidade épica (s.d). ADORNO, Theodor W. In. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003b. p. 47-54.

ALMADA, Fernanda Costa de Lima. **Lacan, Poe e os efeitos de feminização pela carta/letra: semblante, silêncio e gozo**. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ANDRADE, Cleyton Sidney de. **A interpretação analítica e a escrita poética chinesa**. 2013. 332 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ANDRADE, Cleyton. Lacan com François Cheng. **Derivas analíticas**: revista digital de psicanálise e cultura da Escola Brasileira de Psicanálise – MG, Belo Horizonte, n. 5, nov. 2016. Disponível em: <<<http://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/cheng>>>. Acesso em: 22 maio 2018.

ATTIÉ, Joseph. Escrita e real (2012). Tradução de Yolanda Vilela. **Derivas analíticas**: revista digital de psicanálise e cultura da Escola Brasileira de Psicanálise – MG, Belo Horizonte, n. 1, maio 2014. Disponível em: <<<http://revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/escrita>>>. Acesso: em 22 maio 2018.

AULETE digital. Cinismo. Disponível em: <<<http://www.aulete.com.br/cinismo>>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 [Obras escolhidas v.1]. p. 197-221.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.

CAROZZI, Silvane Catarina de Oliveira. **A poética da voz**. 2017. 236 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 173 p.

CARVALHO, Bernardo. **Reprodução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 167 p.

CARVALHO, Bernardo. O militante da imaginação. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 81-99.

CHENG, François. Lacan e o pensamento chinês. In: AUBERT, Jacques *et al.* **Lacan, o escrito, a imagem**. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 163-182. [Filô / Margens, 2].

CUNHA, Antônio Geraldo da. Fon(o)-. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 364.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Hom(o)-. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 415.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Sexo. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 719.

CUNHA, Antônio Geraldo. Sin(o)-. In: CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 726.

FERNANDINO, Mônica Maranhão Fagundes. **Artimanhas da Enunciação**: uma análise de Nove Noites de Bernardo Carvalho. 2009. 195 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GOMES, Arthur Parreiras. **O narrador nos tempos hipermodernos**: a cartografia e o romance. 2010. 178 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

GUIMARÃES, Raquel Beatriz; MORAIS, Márcia Marques de. Ler ou não ser – eis a questão da Literatura na educação básica. In: OLIVEIRA, Adilson Ribeiro de *et al* (Org.). **Leitura e escrita na educação básica e no nível superior**: pesquisa, formação e atuação de professores. Belo Horizonte, 2016. [E-Book]. p. 225-242. Disponível em: <<[https://issuu.com/cespuc-centrodeestudoslusofra/docs/ebook\\_-\\_leitura\\_e\\_escrita](https://issuu.com/cespuc-centrodeestudoslusofra/docs/ebook_-_leitura_e_escrita)>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

IANNINI, Gilson. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 374 p. [Filô / Margens].

JOYCE, James. **Ulysses**. London: Wordsworth Editions, 2010. 682p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 3**: as psicoses (1955-1956). Tradução de Aluísio Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. 366 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). Tradução de M.D. Magno. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. 260 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante (1971). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 174 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20**: mais, ainda (1972-1973). Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 157 p.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23**: o sinthoma (1975-1976). Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 249 p.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 238-324.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada” (1956). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 13-66.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 496-533.

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 749-775.

LACAN, Jacques. À memória de Ernst Jones: sobre sua teoria do simbolismo (1959). In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 717-725.

LACAN, Jacques. Lituraterra (1971). In: **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 15-25.

LACAN, Jacques. Televisão (1973). In: **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 508-543

LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si**: Joyce, Lacan e a loucura. 2000. 375 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

MACHADO, José Pedro. Demo. In: MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Confluências, [1952?]. p. 748. v. I.

MACHADO, José Pedro. Fone-, fono-. In: MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Confluências, [1952?]. p. 1010. v. I.

MACHADO, José Pedro. Monstro. In: MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Confluências, [1952?]. p. 1531. v. II.

MACHADO, José Pedro. **Mostrar**. In: MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. Lisboa: Confluências, [1952?]. p. 1543. v. II.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra**: Lacan leitor de Joyce. Rio de Janeiro: Contra Capa; Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 2003. 288 p. [Opção Lacaniana n. 3].

MARTINIUK, Thiago dos Santos. **Um romance desamparado**: uma leitura de Nove Noites de Bernardo Carvalho. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MILLER, Jacques Alain-Miller. A topologia no ensino de Lacan (s.d). In : MILLER, Jacques Alain-Miller. **Matemas I**. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. p. 73-89.

MORAIS, Márcia Marques de; GABRIELLI, Rita. Corpo e linguagem em *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, e “Meu tio o iauaretê”, de João Guimarães Rosa. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 42, n. 74, maio/ago. 2017. Disponível em:  
<<<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/8712>>> Acesso: em 07 fev. 2019. p. 84-95.

PADGETT, Ron. How to be perfect (2007). In: PADGETT, Ron. **Collected Poems**. Minneapolis: Coffee house press, 2013. p. 532-538.

PEREIRA, Rita Gabrielli. **Ruínas no discurso, discurso em ruínas e o trabalho de Sísifo**: considerações sobre categorias da crítica literária, a partir de “Dois irmãos”, de M. Hatoum, e “eles eram muitos cavalos”, de L. Ruffato. 2014. 88 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origem do romance** (s.d.). Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 280 p.

ROCHA, Guilherme Massara. Cultura estética e psicanálise – Schiller e Freud. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 16, n. 31, p. 195-212, 2 sem. 2012. Disponível em:  
<<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/P.2358-3428.2012v16n31p195/pdf>>>. Acesso em 22 nov. 2018.

XINRAN. **Mensagem de uma mãe chinesa desconhecida**: histórias de perdas e amores. Tradução de Caroline Chang. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 204 p. [E-Book].

XINRAN. **Compre-me o céu**: a incrível verdade sobre as gerações de filhos únicos da China. Tradução de Caroline Chang. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 272 p. [E-Book].