

Túmulo e palavra: o *after life* para prolongar um último toque com a ponta dos dedos

Tania Mara Galli Fonseca,¹ Porto Alegre

Por que e para que escrever diante das perdas? Neste texto, buscamos alguma resposta a essas questões, e juntamo-las ao risco de dizer que é diante da ausência e do vácuo que o escritor escreve, que é separando-se de si mesmo e do mundo sensível imediato que ele obtém a desapareição que lhe pode devolver a aparição. Escrevemos malgré tout e ativados pelo nachleben, ou seja, por este impulso de fazer sobreviver aquilo que não temos mais em nossa presente vida. Seria possível dizer que escrever, nesse caso, se trataria de um modo de escuta e de reparação que empreendemos com nós mesmos, como uma maneira útil e conveniente de elaboração secundária, ou seja, de clarear o que jaz nos andares inferiores de nossa casa interna, propiciando-lhe, pois, efeitos terapêuticos da luz. Cicatrização de lesões après coup, através do belo perigo de uma caneta-bisturi, com a qual incisões purgatórias serão produzidas. Rasgar para reparar, ferir para cicatrizar, fazer do casulo escuro e fechado um ponto de visão, agir por rompimentos e rasgos, romper o casulo da visão que o hábito nos delegou, ver as coisas, os objetos e todos os entes em sua nudez para transformar-se em aprendiz diante de um mundo visto pela primeira vez.

Palavras-chave: lembrar; escrever; esquecer; memória; luto; sobrevivências

¹ Psicóloga. Doutora em Educação. Professora titular do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora do CNPq e da FAPERGS.

Ao meu querido Paulo inesquecível.

“Foi ontem e já tem cem anos. Faz um minuto só. Foi agora e foi nunca. Não há, não houve, o que não tem palavras não existe. De quem é então essa pegada? Esse filete de sangue?”
(Adélia Prado, 2010).

Por que e para que escrever diante da perda?

Em qualquer ocasião de nossa escrita, quando nos situamos nos degraus da passagem, em movimentos de fazer subir o que se encontra afundado, temos a cabeça rodeada por um enxame, os olhos voltados para dentro dos ouvidos, a boca apenas entreaberta, os braços e as mãos ainda frouxos. Não é raro que, em tal situação, nos vejamos diante destas questões: o que nos leva a escrever e a que nossa escrita leva?

Perscrutamos nosso íntimo para dele extrair as fagulhas que alimentarão as ardências que poderão incendiar nossa escrita. Confessamos que não podemos escrever sem as fagulhas advindas de nós mesmos. Mas, ao mesmo tempo, sabemos que, de nós próprios, como indivíduos, pouco interessa aos possíveis leitores. Então, marcamos nossa escrita sob a égide da transmissão das vivências; queremos transmiti-las em terceira ou quarta pessoa, alienando-nos no torvelinho do que estaria vindo. Somos parte, transmitimos, mas como e para quem? Quem nos escutaria em nosso digitar tão suave quanto intenso?

Escrevemos *malgré tout*. Colocamo-nos diante desse presente incomensurável em seus desdobramentos; agitamo-nos diante da intempestividade que nos afronta; estamos, ainda, em nosso momento atual, diante de um morto recente com o qual vivemos juntos 46 anos ininterruptos, bem contados. Intensos e irremediavelmente inconfessáveis momentos de uma existência. Quantos segredos um casal pode guardar? Mesmo que sem intenção de segredar, quantos esquecimentos ocupam o lugar de horas passadas junto, de suas decisões imediatas, de suas indecisões, de suas contradições e veladas intenções? *After life*, o que dizer diante do tempo marcado pelo *tarde demais*? O que dizer depois da partida, da cerimônia do adeus e dos tropeços advindos dessa perda?

Não poderíamos deixar de escrever sobre este *after life* impulsionado, agora, pelo *nachleben*, ou seja, por este impulso de fazer sobreviver aquilo que não temos mais em nossa presente vida. Tudo se passa no compasso de dois tempos: o de *um tarde demais* e o do *por vir*. Enclausurados na passagem dos instantes, já não decidimos voluntariamente o que nos acontece. Diante do morto e da perda que

ele suscita, tornamo-nos náufragos à deriva do que os momentos nos reservam. Ondas grandes e pequenas nos balançam e desequilibram, nossos pés não atingem o fundo, suspensos ficamos nas águas do ir e vir das sensações sequenciais; em cada onda, em cada balanço, um novo rosto se descortina, nossa paisagem interior se transmuta na imediatez dos afetos que as águas dos momentos nos traduzem. Por isso, dizemos que nos tornamos náufragos. Foram para longe o leme e a bússola; tudo o que temos é um corpo sensível e em sofrimento, ainda mudo para as vibrações que o afetam, mas que se torna barco, precário e solitário abrigo do que podemos frente às forças do *fora da morte* e de um *morrer* que permanece como expressão de um negativo radical. Constatamos que há ocasiões em que precisamos nos tornar suficientemente humanos para que possamos nos deixar desmaiar diante do desastre. Entendemos que “[...] a sobrevivência é a vida mais além da vida, a vida mais que a vida, e que o discurso que pronuncio não é um discurso mortífero; ao contrário, é a afirmação de um vivente que prefere viver e, portanto, o sobreviver à morte, pois a sobrevivência não é só o que fica: é a vida mais intensa possível” (Derrida, 2001, p. 49).

Já tínhamos vivenciado anteriormente as sensações da agulha de nossa bússola tonta e rodando para fixar-se na marcação da posição em que nos encontrávamos diante da escadaria. No início de qualquer escrita, situamo-nos em busca de apreensão de um ponto que, como ímã, poderá vir a atrair estilhaços ou fagulhas dispersas em turbilhão. Agimos como um pescador que, diante do lago de tantos peixes, atira seu anzol de costas, surpreendendo-se com as fisdadas e as possíveis capturas. Cegos, mas concentrados em ouvir rumores provindos do movimento das águas, mesmo que discretos, nos situamos em uma escuta daquilo que vemos e do que nos olha, simultaneamente. O que poderemos depreender nestes instantes em que o visível já não se conforma com as figurações de nossa familiar e habitual percepção? Sentimos, então, que o corpo todo pode se tornar um ouvido captador de forças disparadas e sutis; situamo-nos a escutar os ruídos de nossas palpitações que nos retornam como traços de um trabalho sobre as matérias sensíveis que atritam a pele e presidem a formação de uma fabricação que é, sobretudo, reparação. Criamos um casulo que nos contém e prolifera à medida que é tecido. Este, desta maneira, aloca-se no alto de alguma árvore ou no andar superior da casa, faz-se como uma espécie de ampola, dependente e ao mesmo tempo independente, presa e ao mesmo tempo suspensa – quase solta, no alto, dando-se a ver como exterioridade que esconde o seu interior (Ponge, 1988). Constata-se haver aí um jogo de passagens entre um dentro e um fora, sendo que é neste ambiente escuro e único, tecido pelo labor dos dias e das noites do luto, que se ativa o combate contraditório da escrita como rasgadura e proteção. Ali,

no casulo do escrever, aquele que escreve projeta suas ventosas sobre todos os pontos possíveis da bolha em fabricação; age como um réptil, tornando-se informe, buscando, em espasmos – acelerados ou brandos –, a própria transformação, a metamorfose em carne viva. Acreditamos que empreendemos a escrita com tudo o que somos e o que não fomos, mas principalmente com o que viremos a nos tornar. Nos encontros com o pensamento do exterior, escrever se torna um ato de devir, de outramento e desassossego a favor do qual nossa escrita se torna escape e fuga de sentidos fixados. Escrevemos pelo que não sabemos e também pela mudez do mundo que nos envolve. Não estamos predestinados a falar em nome de outros sem voz ou nome. Mas gostaríamos que nossa voz pudesse abrigar elementos do mundo e do que não temos sido, do que não realizamos ainda a respeito de nosso destino. Gostaríamos, então, de falar em terceira pessoa, ou quem sabe em uma quarta, tornando-nos tão impessoais quanto nos seja possível, apagando-nos e desabrando, exatamente ali, naqueles pontos em que nosso Ego identitário gostaria de pronunciar direções a serem seguidas segundo o discurso que nos deu conformação de sujeito e assediou nosso vocabulário e nossa sintaxe. Ter como ponto de partida a solidão essencial e a solidão do mundo, eis o que Blanchot (2011) pode nos ensinar ao nos dizer que,

[...] quando estou só, não sou eu que estou aí e não é de ti que fico longe, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o indivíduo a quem aconteceria essa impressão de solidão, esse sentimento de meus limites, esse tédio de ser eu mesmo. [...] O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si (p. 275).

Dessa maneira, com fins de fornecer alguma resposta às questões – por que escrevemos e a que leva nossa escrita –, juntamo-las ao risco de dizer que é diante da ausência e do vácuo que o escritor escreve, que é separando-se de si mesmo e do mundo sensível imediato que ele obtém a desapareição que lhe pode devolver a *aparición*. Quando *tudo desapareceu*, aparece a *aparición* que diz precisamente que ainda existe alguma coisa, uma vez que “quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta...” (*op. cit.*, p. 277). É ainda em Blanchot (1997) que encontramos as palavras de Kafka, quando este nos diz que “os lamentos à cabeceira do morto têm, no fundo como razão o fato de que ele não está morto no verdadeiro sentido da palavra. Precisamos nos contentar com essa maneira de morrer: continuamos a manter o jogo” (p. 16). Assim, mesmo que a morte termine com nossa vida, ela não termina com nossa possibilidade de

morrer continuamente, o que torna interminável e indeterminada nossa própria existência, sendo esta, afinal, sempre um exílio no qual nos situamos sempre alhures. Falamos, aqui, de um inesquecível e de um *after life* que move a vida como hesitação, claridade vaga e crepuscular. Sob os signos da perda, percebemos que a morte é fascinada pela vida. Sendo-nos inevitável em qualquer momento, a morte – impiedosa e firme – dá passagem à noção deste morrer incessante que vivemos enquanto viventes e sobreviventes.

Mas restaria ainda dizer que, em nosso momento atual, assalta-nos a pergunta de como sustentar o desafio de falarmos impessoalmente, em quarta pessoa – se nos for possível –, acionando um movimento a contrapelo de nós próprios, que impulsiona ao desapego de um modo de existir no qual nos reconhecemos, por tanto tempo, como um Eu? Como nos distanciar de nós mesmos quando estamos impelidos pelo que talvez nossa escrita possa vir a transmitir de nossas perdas, e pelo desejo de que as palavras carreguem o bálsamo que curará nossas lesões e nosso luto? Como se consolar com a perda de um mundo que nos foi próprio, no qual encontramos abrigo em momentos de sol, preparando, nas gavetas, as meias da família bem emparelhadas em pares, os sapatos engraxados e luzentes na estante, as cintas bem definidas em seus furos, as gravatas em perfeitos nós para, como um colar colorido, cingirem o pescoço ressurgente de dentro de um paletó empertigado e bem abotoado, seguido de calças bem fincadas? Como não deixar de ver, na escova de dente que restou na bancada do banheiro e mesmo na bisnaga da pasta dental, as impressões de dedos e dentes que já não existem? Como suportar o lado da cama não mais desfeito, o travesseiro ainda emplumado e sem marcas da cabeça e cabelos, que desapareceram? E os pratos da refeição diária, os talheres, as taças e os guardanapos que foram manipulados com o apetite requintado daquele que partiu? E os móveis da casa – cadeiras, mesas –, os aparelhos de TV, filmes, livros, CDs, DVDs e tantos outros objetos? De que nos falam essas coisas que restaram e se colocam diante de nós, e cuja visão nos assedia de saudade e nos faz fechar os olhos em pesadas pestanas de lágrimas? O mundo, as coisas e os seres tornam-se, em certos momentos, lugares de memória (Assmann, 2011). Mesmo a cidade, seus prédios e suas ruas, os dias e seu sol, as noites e suas luas, ventos e tempestades, os sabiás e as flores do jardim assumem para si a função de nos fazer recordar. Como se, por todo o lugar onde passamos ou estejamos, algo de uma alma vagueante tenha pousado ali, impregnando-se às matérias, envolvendo-as dos afetos despertados no longo convívio. Já não vemos mais somente sua aparência anterior. Tudo deve acontecer “entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual” (Jameson, 1995, p. 1). Memórias são recordações dos sentidos, pois são estes que nos convocam o passado, e não a

identidade pessoal, como nos lembra Proust (1998) com sua *madeleine* imersa em uma taça de chá. Marcas que partem do corpo, e que ao devirem como escrita não se referem a “uma representação metafórica que o sensorial exige; agora, tem-se alguma coisa associada por afinidade, que estende o conteúdo do objeto em uma outra forma mais tênue, como se para prolongar um último toque com a ponta dos dedos” (*op. cit.*, p. 3). Subsistências insistem nos objetos e nos seres que se retiram de nossa presença. Em sua retirada e em sua indiferença, no *après coup*, nos deixam na solidão das interpretações, e podem nos oferecer um desafio sobre o qual nunca, em seu silêncio sepulcral, nos dão pistas a seguir. Diante desse desafio e de sua opacidade, diante de restos e rastros, persiste em nós o chamado daquilo que insiste naquilo que desapareceu como presença viva. Parece-nos que ouvimos um pedido sussurrante, um rumor que se desprende desse mundo aparente que ficou sob nossa visão, uma solicitação para não ser esquecido, para que ganhe e conheça, mesmo que em vida póstuma, o lugar que ocupou na vida de alguém, na vida de um casal, na vida de outros tantos. Retiremos-lhes, pois, os lençóis brancos que os guardam das poeiras do tempo, deixemos para trás suas antigas funções práticas de uso, deixemo-los a nu diante de nossos olhos, exatamente como são e colocados à vista para serem novamente descobertos em aparições possíveis e imaginadas. Em Benjamin (1997), encontramos as palavras justas para essa experiência em que gostaríamos de nos deter neste momento. Diz-nos ele:

Esquecemos há muito tempo o ritual sob o qual foi edificada a casa de nossa vida. Quando, porém, ela está para ser assaltada e as bombas inimigas já atingem, que extenuadas, extravagantes antiguidades elas não põem a nu ali nos fundamentos! Quanta coisa não foi enterrada e sacrificada sob fórmulas mágicas, que apavorante gabinete de raridades lá embaixo, onde, para o mais cotidiano, estão reservadas as valas mais profundas (p. 12).

Trata-se, assim, de reconhecermos que, agora, no momento da perda, o mundo dissimula-se no outro dos mundos, torna-se imagem que suprime o visível e o transforma em visual (Didi-Huberman, 2015). Visualidades emergem do mundo que se torna um fundo no qual a ausência se afirma e subsiste no vazio, garantindo-nos o resíduo ineliminável que nos apazigua, e nos permite crer que “no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal” (Blanchot, 2011, p. 278). Somente depois do objeto vem a imagem, e dizer depois “significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar” (*op. cit.*,

p. 279). Atrás de cada coisa em dissolução, coexistem imagens pacientes à espera de serem despertadas, imagens que nos permitirão reaver o objeto perdido, agora inatual e inapreensível, envolto que se acha em um jogo de espelhos disputado sobre uma ponte enevoadada e trêmula que nos transporta em nosso agora para o longínquo do outrora (Benjamin, 1985; Didi-Huberman, 1998; 2015). O objeto perdido, aparecendo na qualidade de desaparecido, tem sua imagem anunciando o retorno do que não volta, mesmo que o que ela faça aflorar ainda lhe tivesse pertencido, caracterizando-se como sua qualidade, tendo-lhe sido, pois, imanente e habitando-o como seu coração singular e único.

Como metamorfosear em imagens o padecimento que as perdas nos infligem, fazendo brilharem as desapareções em novas aparições? Quando estamos diante do vazio, da ausência e do silêncio da grande noite, sabemos que “pelo sono, o dia serve-se da noite para apagar a noite. [...] Chamamos o sono e ele vem; ele existe entre ele e nós, como um pacto [...]. Damo-nos a ele. Dormir é a ação clara que nos promete ao dia. [...] um ato extraordinário de nossa vigilância” (Blanchot, 2011, p. 289). Nessa interpretação, Blanchot nos avisa que, no repouso que a noite nos possibilita, escapamos ao que existe no fundo do próprio sono, e lança-nos a pergunta que ele mesmo responde: “Onde está a noite? Não há mais noite” (*op. cit.*). Para ele, quando transformamos a noite em puro sono, a soberania do Eu domina essa ausência, pois esse sono do repouso torna-se a prova de que somos capazes de nos retirar de nosso cotidiano, de nós próprios e até do vazio. O que fazem as pessoas que dormem mal? Elas tornam a noite presente, recusam o desinteresse que o sono atribui à relação que é mantida com o mundo, rompem o laço de fidelidade e união com o mesmo, desassossegam-se, desasseguram-se de suas referências, não encontram posição para o repouso.

Na essência da noite, não se dorme. *Nessun dorma*, já nos cantava a linda ária da ópera Turandot de Puccini. Nessa outra noite, não se pode dormir, não se vai do dia para a noite para encontrar somente o dia seguinte. Se na vigília e na insônia o dia sobrevive na noite, já nos situamos no incessante e ininterrupto sonho de nossa existência. O sonho, aqui, refere-se, conforme Blanchot (2011) nos aponta, ao “despertar do interminável. [...] Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança, mas para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e vago do anterior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si e em outrem” (p. 293).

Dessa maneira, pensamos que o ato de escrever por, com e pelas imagens por vir poderia indicar a condição de um estado do escritor assemelhado ao momento

de um despertar do sonho. Neste despertar, quando ainda enevoados de brumas da inconsciência e do relaxamento passivo como efeitos do sono/sonho, quando ainda persistimos na *cinzenta penumbra onírica*, quando ainda evitamos a *quebra entre o mundo noturno e diurno*, quando em jejum nos emancipamos da *proteção emancipadora sonhadora* e tocamos nossas *visões oníricas sem sobranceira*, nos entregamos ao que sonhamos; é nesse ponto indiscernível entre estar meio dormindo e meio acordado que podemos realizar o trabalho matinal que “conduz a uma mistura de ritmos vitais”. (Benjamin, 1997, p. 12). Despertar do sonho e realizar o labor do recordar supõe, assim, uma construção em abismo, em que “cada dobra remete a uma outra, em que a busca consiste em ir a contrapelo da pobreza da experiência – não-aurática –, para restabelecer o circuito sensorial sobre o qual se assenta a experiência humana” (Vespucci, 2010, p. 257). Desanestésiar o corpo dos choques cotidianos por operações que inundam os sentidos e transformam o mundo em um estado anímico do espectador; proporcionar porosidade às conexões entre interior e exterior, possibilitando que nossa consciência atual não se veja bloqueada do acesso às recordações do passado, que não funcione tão somente como escudo protetor aos estímulos externos e às forças *grandes demais* que afetaram nosso corpo e o fizeram padecer passivamente. Trata-se, aqui, de uma arte de esquecer que não considera o esquecimento como apagamento, mas como algo aderido ao corpo e que, por essa razão, torna-se força que desabita formas conscientes. Para Nietzsche (1887), esquecer se transforma precisamente naquilo que nos possibilita a invenção. Somente esquecendo, seria possível suportarmos as manifestações do passado em memória, sendo que a arte de esquecer se relaciona diretamente a uma habilidade sonífera, a de voltar as costas para o que é carregado diariamente, encontrando nesse estado dormente a força do esquecimento. Eis aí o que Benjamin (*op. cit.*) incita sobre a importância do despertar cuja intensidade é convocada enquanto força política, em que o curso do tempo é interrompido, e um estado de vigília sobre o presente acontece.

Seria possível dizer que se trataria de um modo de escuta e de reparação que empreendemos com nós mesmos, como uma maneira útil e conveniente de elaboração secundária, ou seja, a de clarear o que jaz nos andares inferiores de nossa casa interna, propiciando-lhe, pois, efeitos terapêuticos da luz. Cicatrização de lesões *après coup*, através do *belo perigo* de uma caneta-bisturi com a qual incisões purgatórias serão produzidas. Rasgar para reparar; ferir para cicatrizar; fazer do casulo escuro e fechado um ponto de visão, ao mesmo tempo telescópica e microscópica, voltada para as alturas abismais e para os infinitesimais imperceptíveis a olho nu; agir por rompimentos e rasgos; romper o casulo da visão que o hábito nos delegou embaçando nossa retina; ver as coisas, os objetos e todos

os entes em sua nudez para transformar-se em aprendiz diante de um mundo visto pela primeira vez. Escrever como uma autópsia, o escritor situando-se como um diagnosticador cujo trabalho “consiste em trazer à luz através da própria incisão da escrita algo que seja a verdade daquilo que está morto. [...] O que é preciso reencontrar através da brancura e da inércia da morte não é a vibração perdida da vida, e sim o desdobramento meticuloso da verdade” (p. 48-49), é o que nos diz Foucault (2016). Nesse modo de olhar, não haveria nenhuma crença transcendente de ressurreição, apenas a constatação de que esse passado está morto, sendo que “é a partir dessa morte que se pode dizer dele coisas absolutamente serenas, completamente analíticas e anatômicas, não dirigidas a uma possível repetição ou ressurreição” (p. 48).

Na escadaria tortuosa do lembrar e do escrever, que não para de fazer dobras e esquinas, que leva o pensamento para cima e para baixo, que desdobra e redobra tanto as matérias quanto a alma, aquele que escreve age como um réptil cujos movimentos fazem acumularem-se, por onde passa, rastros gotejantes e fosforescentes. Quem sabe, mesmo filetes de sangue deixam-se fixar no caminho. Ao mesmo tempo em que escreve, sua caneta inscreve ou tatua na pele, com tinta indelével, as marcas de seus gestos. Sabemos dos subterfúgios de uma casa, percebemos que foi edificada em andares, indo do porão ao sótão envidraçado. Nela há muitos cantos e recantos que, habitados ou não, oportunizam depósitos de objetos que, em condição de trastes ou de estimáveis, ali se encontram como rastros de um povo que chegou a um deserto, habitou-o com suas tendas e alimentos, com seus tapetes e mercadorias – povos múltiplos, vindos em diversas ocasiões e de inúmeras direções e paisagens. Seus rastros ou vestígios habitam a casa de andares nem sempre receptivos ao sol do conhecimento e da memória voluntária; tornam-se uma multidão clandestina ali mesmo no reino da familiaridade e da última intimidade. Uma casa como habitação só poderia vir a ser concebida como barroca (Deleuze, 1991). Feita de redobras da matéria, não para de fazer dobras segundo duas direções ou dois infinitos, “como se o infinito tivesse dois andares. As redobras da matéria e as dobras na alma. Embaixo, a matéria é amontoada de acordo com o primeiro gênero de dobra, sendo, depois, organizada de acordo com um segundo gênero, uma vez que todas as suas partes constituem órgãos ‘dobrados diferentemente e mais ou menos desenvolvidos’” (*op.cit.*, p. 13). Na esteira de Leibniz, e mesmo dele se desviando um tanto, Deleuze nos mostra que os dois andares se comunicam. Há almas embaixo, sensitivas, animais; e há até mesmo um andar de baixo das almas, e estas são envolvidas pelas redobras da matéria. No andar de baixo, portanto, há janelas receptivas ao mundo da luz, das cores, dos cheiros e dos sinais perceptíveis aos sentidos do corpo orgânico. Mas o andar

de cima é desprovido de janelas, sendo considerado como uma câmara ou um gabinete escuro, guarnecido apenas de uma tela estendida diversificada em dobras, como uma derme depositada envolvente da carne viva. Lugar das vibrações dos movimentos do andar de baixo, este andar superior opera como um *salão musical*, que traduz em sons os movimentos de baixo.

Podemos compactuar, neste ponto, que um corpo também poderia vir a ser comparável a essa casa barroca. Aliás, a metáfora já se encontra alojada na própria formulação dos filósofos Deleuze e Leibniz a que estamos nos referindo. Podemos continuar tal linha de pensamento que nos foi alcançada para também dizer que é no andar superior que se aloja o casulo ou ateliê do escritor. O casulo, cego e fechado, privativo e único, é, no entanto, ressonante e opera ao modo de um *salão musical*, espaço de produção de sons das vozes e sussurros dos movimentos dos corpos vivos. Nele se realiza a contraefetuação do que é receptível e percebido pelos sentidos corporais, permitindo a realização de uma manobra de metamorfose que transduz em sons os rumores daquilo que o corpo sente. O casulo faz-se, portanto, como fabricante de uma lógica das sensações, do atrito entre o que é sentido pelos sentidos do corpo e as possibilidades de sua expressão no pensamento, por meio de ideias que funcionarão como pistas a um outro plano de sentido do que foi sentido primeiramente como sensação. Referimo-nos, aqui, ao que Deleuze chama de empirismo transcendental. No *salão musical* do andar superior, teríamos a derme tornada o mais transparente possível e expressa pela sua transdução em ideias provindas das afecções sofridas no corpo sensível e sensitivo, tornada, pois, imaterialidade ainda submergida no sangue e nas quenturas das sensações. Mas não se trata ainda de explorar este nível empírico e sensitivo. Referimo-nos a tratar o movimento que se faz entre a derme profunda e a epiderme superficial, entre a superfície e a profundidade da carne viva. É nesse preciso lugar que procuramos alojar nossa escrita e nossas intenções, sendo que acreditamos que é nesse entremeio que o sujeito escritor habita; e, na condição paradoxal de se ter tornado ao mesmo tempo produtor e presa, não desconhece que é nele que se fabricam as condições de um modo autoral e singular de produzir lembranças, de um modo de escrever e de esquecer. Seu ateliê, como nos diz Ponge (1988), desvela-se como um lugar de prova e espaço de tensões em que se sente em desafio. Mas torna-se importante lembrar que é tão somente nesse lugar – escuro e fechado – que ele – o escritor – pode vir a saber o que pode seu corpo, como pacote de potências que busca na escrita uma linha de fuga e de invenção de si e do mundo.

A respeito da casa-corpo como morada/ casulo/ ateliê do escritor, poderíamos acrescentar e fazer observar que mesmo as edificações em estilo modernista, ou seja, despojado de reentrâncias, de aparência ereta e esguia, reservam em si redobras

de luz e sombras, de superfície e de profundidade. Sua aparência condensa, ainda que aparentemente lisa, incessantes inaparencias que, por fim, se poderia chamar, em seu conjunto, como o seu segredo velado. Assim, também pensamos ser o corpo como casa do escritor. Conhecido e desconhecido, um espaço ainda a ser explorado por suas estranhezas e escuridões, impregnado de história e de tempo, de visibilidades e invisibilidades, de dizibilidades e indizibilidades. Memória e esquecimento tecem as paredes dessa morada tão íntima quanto esquiva, tão próxima quanto distante, tão familiar quanto estranha. Morada que é feita no tempo de um presente vivo aliado às intempestividades vindas de um imenso passado soterrado, a casa-corpo também existe como espectro, levando-nos a escutar a pergunta de Agamben (2015): “De que é feito um espectro? De signos, aliás, mais precisamente de assinaturas, isto é, daqueles signos, cifras ou monogramas que o tempo arranha sobre as coisas. Um espectro traz sempre consigo uma data, ou seja, é um ser intimamente histórico” (p. 63). Produzir uma sobrevivência ou uma vida póstuma trata-se, com certeza, de um ato de amor – o ato de amor de recordar um morto –, mas certamente não se trata do mais fácil, uma vez que “o morto, de fato, não apenas não pede nada, mas parece fazer de tudo para ser esquecido. Precisamente por isso, porém, o morto é talvez o objeto de amor mais exigente, em relação ao qual estamos sempre desarmados e inadimplentes, em fuga e distraídos” (*op. cit.* p. 64). Com o passado, fala-se em uma língua morta, “língua espectral, na qual não podemos falar, mas que, a seu modo, freme, acena, e sussurra e que, mesmo com esforço e ajuda do dicionário, podemos entender e decifrar” (*op. cit.*, p. 65-66). Para aquele escritor que empreende buscas de um tempo perdido, estando movido pela crença de que a espectralidade é uma forma de vida, para aquele que busca tornar-se íntimo de fantasmas voltando a soletrar suas palavras descarnadas, encontra-se reservada a surpresa de vir achar em porões e sótãos, e mesmo em qualquer outro lugar da casa, uma vida larvar e enigmática, irredutível a uma completa e definitiva tradução, feita de restos e fragmentos, de resíduos nos quais persevera aquele aceno sussurrante que, como convite, o atrai para uma reabertura, para uma passagem “em que bruscamente a história – a vida – cumpre suas promessas” (*op.cit.*, p. 67).

É nesse sentido que dissemos, anteriormente, do casulo erigido no cimo da árvore e, agora, diagnosticado como larvar, como habitação de uma multidão etérea e sutil, que emite rumores de uma língua de difícil decifração por encontrar-se exatamente descarnada, sem boca e muda, dependente de nosso sopro, e que, portanto, ainda nos pede passagem, utilizando-se do calor de nosso corpo vivo para trespassar o limiar de fazer-se existir novamente e fazer-se presença mesmo em sua ausência. No casulo do escritor, os mortos monopolizam todos os lugares

e fabricam em cada um a profundidade de sua presença como morte. Os restos encontrados, os móveis e objetos deixados para trás, a existência vivida durante os instantes e a duração dos dias e das noites já não pertencem a este mundo, mas ao próprio morto, que já se encontra inapreensível. No lugar do inapreensível, o morto subsiste indiferente e inapagável, atrás do mundo, como algo não mais inanimado, mas como *alguém* que, tendo se tornado inacessível e distanciado, também se faz imponente em si mesmo, como nos diz Blanchot (2011), “como o *doublé* dele próprio, unido à solene impessoalidade dele pela semelhança e pela imagem. [...] Com o mundo a que ainda pertence como despojo e resto, só tem relações de uma imagem, possibilidade obscura” (p. 282). Transformação da forma em sombra, do comum em incomum, do pessoal em impessoal, que faz do morto um reflexo tornando-o senhor da vida refletida. Neste ponto, só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.

O cadáver que vestimos, aproximado o mais possível da aparência normal, apagando-lhe as desgraças da enfermidade, na imobilidade tão tranquila e tão segura que é a dele, sabemos, porém, que não repousa. O lugar que ocupa é preparado por ele, deteriora-se com ele e, nessa dissolução, ataca, mesmo para nós que ficamos, a possibilidade de uma permanência. [...] O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa. A todo o instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, lá onde não há nada, presença invasora, obscura e vã plenitude (*op. cit.*, p. 284).

Se o homem é feito à sua imagem, como nos ensina a semelhança cadavérica, isso nos conduz a uma torção atordoante: “O homem é desfeito segundo a sua imagem” (p. 285), diz Blanchot, pois a imagem de um objeto não somente não é seu sentido, como também este tenderia a subtrair-lo na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança. Não que não seja possível vir a produzir a imagem depois do objeto, do que resta dele e mesmo quando dele nada resta. Acontece, segundo o autor, que existem duas possibilidades de imagem, duas versões do imaginário, derivadas do duplo sentido da potência do negativo e do fato de que a morte é ora o trabalho da verdade do mundo, ora a perpetuidade do que não suporta começo nem fim. Se a compreensão e o conhecimento estão ligados à finitude, onde se situa o Fim? “Está certamente incluído nessa possibilidade que é a morte, mas também é *retomado* por ela, se na morte se dissolve também essa possibilidade que é a morte” (p. 286), responde-nos Blanchot.

Escolher a morte como possibilidade de compreensão e a morte como horror da impossibilidade revela-se como ambigüidade de nossas opções, pois viver o mundo e seus seres em imagem não é desligar-se desses, nem tampouco envolver-se com eles e neles por decisão livre: é deixar-se prender, passando da região do real, onde nos mantemos à distância, para essa outra região onde “a distância nos detém, distância que se tornou profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas” (Blanchot, 2011, p. 286). Íntima se torna a imagem a partir desse movimento de graus infinitos. A imagem se torna uma potência exterior: fora de nós, no recuo do mundo que ela provoca, situa-se, desgarrada e brilhante, habitando a profundidade de nossa paixão.

Assim, no momento da escrita, em que nos situamos fora de nós, em que nos colocamos diante de abismos infinitos, o real se torna pleno de equívocos ilimitados, possibilitando ao objeto imaginado uma plenitude anônima. Aqui, para aquele que escreve por imagens e mesmo para aquele que vive eventos em imagem, ou seja, para aquele que faz do exterior uma presença, o Eu não se reconhece, e o sentido não desliza para outro sentido encadeado. Desemboca no outro de todos os sentidos, ponto no qual nada tem sentido, mas tudo parece tê-lo, de forma infinita. Talvez pudéssemos anotar, neste momento, que já estaríamos evocando a questão do *inesquecível*. Não sabemos, ao certo, se poderemos desenvolver esta noção que nos assedia. Contudo, seria interessante pensá-la, mesmo que de modo provisório, como um plano que nos escapa e que sempre estaria, no entanto, por vir. Marcado pela infinitude, o *inesquecível* se colocaria ao revés da memória voluntária e consciente. Reportaria aos restos em sua *plenitude anônima*, o que equivaleria dizer sem pessoa, impessoal, *a-significante*, e assim nos conduziria a um plano imemorial próprio do esquecimento, presidindo de alguma maneira a versão do imaginário voltado para a experiência do *fora*. Dizer que algo ou alguém se tornou *inesquecível* para nós, significa, pois, em nosso entendimento, afundarmo-nos na profundidade não aparente que foi sustentada enquanto vivia.

E ainda gostaríamos de acrescentar que o escritor poderia vir a ser comparável a um beija-flor em seu voo suspenso e atraído pelo néctar das flores. Este pousa em algumas, e sabe-se que sua aproximação se faz pelas qualidades da superfície colorida e perfumada, pelo aspecto sensível e exterior da flora. Guiado por impulsos ancestrais, instintivos e mesmo intuitivos, o beija-flor escolhe a flor da hora e testa-a, faz dela uma posse a ser sugada e transduzida. Quer extrair-lhe o néctar para o seu próprio existir, e sua ventosa pontiaguda gruda-se àquela flor escolhida, mesmo que esteja resguardada sua incerteza a respeito de seu teor de alimento que lhe permita prosseguir a vida. Tal como o beija-flor, o escritor ultrapassa o plano do

visível e então, é possível dizer, ele percebe sensitivamente. Guia-se pelo método do cálculo impreciso, tateia, experimenta o encontro como uma oportunidade a ser testada. Habita, pois, o limiar entre realidade e imaginação como condição de uma busca em que os resultados não se encontram definidos previamente. Entretanto, cumpriria dizer que o aceite e a consumação do encontro se apoiariam em um tempo kairológico, num aqui-e-agora da oportunidade que o tempo presente oferece como um possível. Isso equivale a sublinhar que o salto desse interesse, dessa liga entre dois seres em um encontro que agencia potências heterogêneas, não conduz a um êxito antecipado. Tudo se faz por experimentações, devendo estar apoiado nas circunstâncias dos regimes que ordenam o tempo presente, este colocado como condição perambulante e movediça, própria das multiplicidades que nele se encontram contidas. Pular do presente ao passado e deste para o presente atual, ultrapassar o passado para vê-lo redescoberto no presente refere-se, pois, para o escritor, a um salto no abismo, no vazio de presenças já ausentes, na perseguição de vestígios deixados, no deserto que elas deixaram para ser povoado de outros devires. “A dinâmica do lembrar (*Erinnerung*) e a concentração do rememorar (*Eingedenken*) que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente” (p. 80), é o que nos diz Jeanne Marie Gagnebin (2011) a esse respeito. E ainda podemos acrescentar que o presente, nesse sentido, não é adiante nem antes. Traduz-se como proximidade, como estando perto de nós, chegando a nós como espaço-tempo do qual nos é permitido nos aproximar para guardá-lo, para fixá-lo, para extrair-lhe imagens sobreviventes.

Antonio Cícero (1996), no seu poema Guardar, nos diz melhor dessa dinâmica do lembrar, rememorar e escrever. O poema nos ensina que

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:*

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar (p. 337).

Assim, também entendemos que, diante do tempo, a museificação do passado delega aos mortos a impossibilidade de nos interrogar, dispensando-nos de inquirições sobre o que vemos e silenciemos. Falamos, então, já do outro do tempo vivido, de um tempo redescoberto, e dizer dessa maneira já nos situa em um ponto contrário ao das repetições do já representado. Não desejamos apenas escrever sobre o que foi, como um relato verídico e sem lacunas, cumulativo e sequencial. O tempo de nossa busca pela escrita deverá se fazer por um salto, por um pulo de ultrapassagem diante do qual sempre viremos a nos perceber como não dotados das condições de um ginasta bem treinado. Esposamos a posição de um cadeirante ou de um cego, daquele homem que, podendo ser ainda também surdo, empreende seu salto por claudicações e gagueiras, daquele que faz mais perguntas do que fornece respostas, daquele que sofre em si mesmo as angústias dos abismos e que ao saltar tem duas visões do abismo que o espreita: uma para a terra de onde salta como seu ponto de apoio, e outra provinda do céu, este abismo invertido que paira sobre sua cabeça e que o situa em perpendicular tanto às profundezas subterrâneas, quanto às profundezas celestes e estelares. Homem das profundidades invertidas, das trocas e passagens entre uma esfera terrestre e outra celeste, sem que seja possível dizer que ele as dissocie e as considere binárias.

Esse sujeito que escreve tem, para si, que a própria terra reserva em si potências extraordinárias, que ela se circunscreve como um plano de imanência que retém e expressa a potência das forças de todos os meios que a produziu. Ventos, marés, ciclos lunares, ares e mares e influências celestes agenciadas para as suas formações milenares e feitas em nome de uma natureza implacável e sem prazo de validade. Na própria terra, em seu próprio ponto de fixação, o escritor encontra-se inevitavelmente entre o céu e a terra, situa-se diante do abismo que o atrai para os subterrâneos e para os rastros de um passado imemorial pertencentes à sua imaginação. O escritor se vê nutrido e amaldiçoado ao mesmo tempo por uma amizade dilacerante entre o plano terrestre e o estelar, feito de realidades acontecidas e de ficções e fabulações não desprezíveis. Puxado para baixo e para cima, para dentro e para fora de si, ele se espreme e encarna para poder expressar aquilo que seu corpo poderá transportar como passagem. Situado nos abismos da suspeita, torna-se um mensageiro de estratos de um tempo marmorizado em camadas de

uma geologia. Revira-se a si próprio, torna-se um agrimensor de si mesmo, revolve os estratos de sua memória, de seus esquecimentos e de seu inesquecível. Já não confia plenamente no que lembra. Sente as faltas, as lacunas dos instantes passados que já não pode recuperar, deposita-os na conta dos perdidos, busca sofregamente saber deles, que se dispersaram no ar como fumaça espargida por qualquer cigarro. Como recuperar o que se dispersou na poeira do tempo? Que já não tem forma visível e tangível, que foge ao toque do pensamento e que ainda arrepia mesmo em sua desapareição? Como reencontrar e capturar os instantes do acontecimento em que estamos envelopados? Como transmitir aquilo mesmo que se perdeu e que nos escapa à medida que pensamos tê-lo apreendido? Sabemos, de saída, que a potência de um inesquecível se refere a mais do que relatos da lembrança voluntária de um Eu que narra a história passada. O inesquecível pertence à “massa informe das perdas da memória, daquilo que não foi recolhido em discurso histórico, mas que exige seu pertencimento ao presente, ainda que seja como perdido e, dessa forma, inesquecível” (Honesko, 2009, p. 22). Diante dele, o escritor persevera pela crença de que apenas poderá fazer algo, muito pouco do tudo que haverá de por vir. Deverá sustentar-se em uma espécie de messianismo, tal como Benjamin (1985) prenunciara. Deve dizer sua crença em letra maior, pois, para ele, escritor, tudo se reserva à promessa, ao por vir, que mesmo tendo se manifestado em alguma medida, ainda não chegou, recuando da finalização de um destino, deixando-o em aberto para os devires das futuras tentativas de interpretações. Em seus movimentos de escrita, em que visa tornar presença ausente a presença viva agora aniquilada, aquele que escreve deve arruinar a imediaticidade e instaurar um vazio onde outro algo possa se articular e desenvolver, ou então falhar e desvanecer. É nesse exato espaço de distância que o escritor se permite nomear, é nesse ponto onde começa a linguagem que descobre o relato do relato, e essa articulação que poderia não terminar nunca. Podemos agregar que este seria *o momento de perigo*, tal como Benjamin (1985) já nos dissera. “A linguagem sobre a linha da morte se reflete: ela encontra nela um espelho. [...] Faz nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites” (Foucault, 2009, p. 48).

Caleidoscópio, eis o nome que poderia designar a imagem de um tempo refletido em inúmeros espelhos. Travessias embaralhadas entre o que foi e o está sendo, viagens atravessadas pelos saltos entre distâncias do passado e presente e que são empreendidas pelo escritor para fazer durar o que, no agora, se mostra apenas como rastros de uma vida que procura manter juntas a presença na ausência e a ausência na presença. Se o conceito de rastro se relaciona com o de memória, temos, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2006), “que a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que lembra do passado desaparecido,

mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (p. 44). Riqueza e fragilidade da memória e do rastro apontam, por consequência, para a fragilidade da própria escrita. Referimo-nos aqui a uma luta contra o esquecimento empreendida por aquele que escreve ao lembrar. Escrever com o esquecimento e para não esquecer, ou seja, tornar a própria escrita como guardada, como túmulo ao que somente aparece na desapareição; escrever, portanto, como um trabalho de luto e de reparação. O escritor da busca do tempo perdido se encontra, pois, desterrado da ideia de um tempo homogêneo, sequencial e cumulativo, e sabe que imprimir movimento à história implica “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de perigo” (Benjamin, 1987, p. 224). Se Benjamin refere-se a um lampejar, isso nos leva a pensar em uma revelação que acontece como *conhecimento de um instante*, do qual nos seria ofertada uma revelação que justapõe passado e presente. Tal efeito de consciência se dá, exatamente como dizíamos anteriormente, no limiar do sonho e do despertar, na dobra entre vigília e sonho, entre consciente e inconsciente, como relâmpago e colisão, como imagem em suspensão, como corte e interrupção. Escrever por, pelas imagens e com imagens implica, assim, na efetuação de traçados ziguezagueantes, desviantes, entrecortados e divagatórios, a contrapelo da escritura de continuidade temática, intencional e genérica. Refere-se ao procedimento do *mis en abîme* próprio das travessias caleidoscópicas, que orientam os passos por entre pequenas fendas produzidas na espessura de um silêncio que não se entrega à abertura plena. Se escrever se torna a rasgadura do silêncio, devemos acrescentar, com as palavras vindas de Blanchot (2005), que é

através desse rasgão, [que advirá] a aproximação de um ruído novo, que anunciará a era sem palavras. Nada de grave, nada de ruidoso: apenas um murmúrio que nada acrescentará ao grande tumulto [...]. Seu único caráter: ele é incessante. Uma vez ouvido, não poderá deixar de se fazer ouvir, e como nunca o ouvimos verdadeiramente, como escapa à escuta, escapa também a toda distração, tanto mais presente, quanto mais tentarmos evitá-lo: a repercussão antecipada do que não foi dito e jamais o será (p. 316).

Em tal condição, o escritor, envolvido pelos abismos da infinitude e da suspeita (Rocha, 2003), sejam as da terra sejam as do céu, revelaria sempre a insuficiência de seu corpo-passagem para o que urge, sussurra ou mesmo ruge nas circunstâncias que envolvem seu labor. Ele deseja escrever para dar jazigo ao que morreu. Túmulo e palavra consolidariam as justificativas de nossas questões iniciais: por que escrever e a que serve a escrita. □

Abstract

The tomb and the word: the *after life* to extend one last touch with the fingertips

For what reason and purpose do we write after a loss? In this paper, we seek answers to these questions, and we put them together by daring to say that writers write due to absence and emptiness, that is by separating themselves from themselves and from the world of the immediate senses that they can achieve the disappearance that can return the *apparition* to them. We write *malgré tout* and activated by *Nachleben*, i.e. that impulse to make survive what we no longer have in our lives. It could be said that writing, in such circumstances, represents a kind of listening and atonement that we undertake with ourselves, like a useful and convenient way of secondary working-through, that is, to clarify what lies in the lower floors of our inner house, thus offering them the therapeutic effects of light. Healing the wounds *après coup*, through the *beautiful danger* of a pen-scalpel, with which purgatorial incisions are made. Tearing apart in order to repair, wounding in order to heal, making the dark and closed cocoon a viewing point, acting by rupturing and tearing, breaking the cocooned view that habit delegated us, seeing things, objects and all beings in their nakedness to turn oneself into an apprentice facing a world seen for the first time.

Keywords: remembering; writing; forgetting; memory; mourning; survivals

Resumen

Tumba y palabra: el *after life* para prolongar un último toque con la punta de los dedos

¿Por qué y para qué escribir ante las pérdidas? En este texto, buscamos alguna respuesta para esas cuestiones y nos atrevemos a decir que es ante la ausencia y el vacío que el escritor escribe, que es separándose de sí mismo y del mundo sensible inmediato que obtiene la desaparición que le puede devolver la *aparición*. Escribimos *malgré tout* y movidos por el *Nachleben*, o sea, por ese impulso de hacer sobrevivir lo que ya no tenemos en nuestra vida presente. Se podría decir que escribir, en ese caso, sería un modo de escucha y de reparación que emprendemos con nosotros mismos como una manera útil y conveniente de elaboración secundaria, o sea, de arrojar luz sobre lo que yace en los pisos inferiores de nuestra casa interna, propiciándole, así, los efectos terapéuticos de la luz. Cicatrización de lesiones *après coup* por medio del *bello peligro* de un bolígrafo-bisturí con el cual

se producirán incisiones purgatorias. Rasgar para reparar, herir para cicatrizar, hacer del capullo oscuro y cerrado un punto de mira, actuar por rupturas o rasgaduras, romper el capullo de la visión que nos (de)legó el hábito, ver las cosas, los objetos y todos los entes en su desnudez para transformarse en aprendiz ante un mundo visto por primera vez.

Palabras clave: recordar; escribir; olvidar; memoria; duelo; supervivencias

Referências

- Agamben, G. (2015). *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp.
- Benjamin, W. (1985). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In *Obras escolhidas I*. (3. Ed.). São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Benjamin, W. (1997). Rua de mão única. In *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense.
- Blanchot, M. (1997). *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Blanchot, M. (2005). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes.
- Blanchot, M. (2011). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cicero, A. (1996). *Guardar – Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record.
- Cícero, A. (1996). *Guardar: Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record.
- Deleuze, G. (1991). *A dobra. Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Foucault, M. (2009). A linguagem ao infinito. In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.p. 48. (Ditos e Escritos, Vol. III).
- Foucault, M. (2016). *O belo perigo. Conversa com Claude Bonnefoy*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Gagnebin, J. M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Gagnebin, J. M. (2011). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Jameson, F. (1995). *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal.
- Nietzsche, F. W. (1887). *A genealogia da moral*. São Paulo: Editora Moraes.
- Ponge, F. (1988). *L'Atelier. Pièces*. Paris: Gallimard.

Prado, A. (2010). *A duração do dia*. São Paulo: Record.

Proust, M. (1998). *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo.

Rocha, S. P. V. (2003). *Os abismos da suspeita. Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Vespucci, G. (2010). Despertar lel sueño: Walter Benjamin y el problema del shock. In *Tabula rasa*, (n.13, pp. 253-272). Bogotá, jul./dez. 2010.

Recebido em 11/09/2017

Aceito em 22/11/2017

Revisão gramatical de **Ellen Garber**

Revisão técnica de **Renato Moraes Lucas**

Tania Mara Galli Fonseca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Ramiro Barcelos, 2600 – Sala 300j

90035-003 – Porto Alegre – RS – Brasil

e-mail: tgallifonseca@gmail.com

© Revista de Psicanálise – SPPA