

O AMOR E A ESCRITA

Luiz Romero de Oliveira
UFES e Faculdade Estácio de Sá, Vitória

RESUMO: Tendo como pressupostos teóricos a psicanálise e a crítica literária, em especial aquela professada por Derrida, aborda-se o discurso amoroso dos textos *Sueli romance confesso* e *Muito soneto por nada*, observando-se no entrelaçamento amor/escrita a geração da poética de Reinaldo Santos Neves.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica literária; psicanálise; discurso amoroso; escrita.

Como já está explicitado no título deste artigo, pretendo observar um trajeto específico nos textos *Sueli: romance confesso* e *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves, delimitado pela relação escrita/discurso amoroso. Relação na qual a escrita é investida de uma potência especial: veículo que possibilitaria a realização dos anseios do narrador. O *topos*, assim estabelecido, para a escrita, é aquele que propicia pensá-la como elemento essencial para refletir sobre os efeitos da linguagem na articulação real/ficção.

No início de *Sueli*, Reynaldo, o narrador, aponta para essa convergência:

Poesia gera romance: poesia é a matriz do romance. E poesia (entre outras coisas) é ambigüidade, é polissemia. E na própria palavra romance estão, indissociáveis um do outro, os temas principais deste texto: romance = gênero narrativo, e romance = caso de amor. E considerando que romance também = língua vulgar, este é um romance sobre um romance escrito em romance (no caso, o latim do Brasil) (NEVES, 1991, p. 12).

Neste trecho de *Sueli: romance confesso* está demarcado o deslocamento metonímico de um afeto para um *topos* que sela o seu destino: tornar-se letra. Esse deslocamento aponta o desencontro com o objeto de amor. Um desencontro anunciado. Um desencontro que, ao se transmutar em letra, reaparece como promessa de encontro.

Destino também explicitado na peculiar orelha do romance, escrita pelo próprio Reinaldo Santos Neves, e que é merecedora de pelo menos duas observações: em primeiro lugar o caráter confessional dessa orelha – fato que permite pensar este apêndice como um desdobramento do romance: é uma “confissão” sobre o que o motivou a escrever seu “romance confesso”. Em segundo lugar encontramos neste texto algumas afirmativas do autor sobre a sua visão de literatura, na qual explicita o lugar privilegiado que ela ocupa: “Tudo foi mudado para melhor: tudo se sublimou em literatura, em ficção; em romance em si” (NEVES, 1991).

Um destino que nos textos de Reinaldo Santos Neves tem um trajeto definido: da paixão ao crime/escrita. Um crime que se consolida pela escrita e na forma de romance e sonetos. Eis um fragmento referente ao “crime”, também confessado na orelha de *Sueli*: “De fato, este romance é um crime passional” (NEVES, 1991). O autor designa como uma “violenta necessidade” a força que o impulsiona no sentido do “crime”. Um crime que gera mudanças: a literatura (romance) é apresentada como o possível para um caso de amor (romance) impossível. Um romance que se realiza na escrita através do “latim vulgar” (romance) que é a sua língua.

O não se calar é prioritário. Mas, ressalte-se, no lugar da voz vem a escrita. Depois do impulso, o desvio: no lugar do som da voz, vem o silêncio da escrita. O desvio da escrita força o reconhecimento de um “crime” primordial: passagem da existência à palavra. De uma existência a outra, desnaturada. O romance, assim, passa a ter uma conotação de rito de sacrifício: a morte e o renascimento nas páginas brancas do livro. A morte como signo de ruptura. Um salto, como nos diz Derrida, que a linguagem propicia e a escrita reitera diante da natureza: a escrita assinala a “imediatidade perdida” (DERRIDA, 1971, p. 59) com a voz, com o *lógos*. A partir do rompimento com a imediatidade da voz, a escrita é expulsa do Jardim do Éden e segue seu destino adâmico de errância em um mundo obscuro e limitado “entre a palavra perdida e a palavra prometida” (DERRIDA, 1971, p. 59). Exilado na língua, o escritor reconhece aí a sua nova pátria. Reconhecimento que marca a passagem do exílio à “autonomia” (DERRIDA, 1971, p. 55).

Um exercício de “autonomia” diante daquilo que lhe resta e que, nos textos de Reinaldo Santos Neves, acena com uma promessa fantasmática da possibilidade de encontro: a escrita. Promessa de reencontro, de potência complementar com a Natureza, mas só revelando o movimento perene no qual o escritor se envolve: deslizando nos jogos de linguagem, a sua liberdade

por escrito: “A sabedoria do poeta realiza portanto a sua liberdade nesta paixão: traduzir em autonomia a obediência à lei da palavra. Sem o que, e se a paixão se tornar sujeição, aparece a loucura” (DERRIDA, 1971, p. 55).

Destino que encontramos também explicitado no soneto 12 de *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves. Texto que, como em *Sueli*, ressalta a relação escritor/escrita, estabelecendo uma reflexão contínua sobre a literatura.

Fechado a sete chaves no poema
ou, mais exatamente, encurralado
no beco-sem-saída do soneto,
afeiçoado ao vício da metáfora
e coibido a me expressar em decassílabos,
é aí que me liberto, que me solto [...]

(NEVES, 1998, p. 32)

A liberdade é exercida a partir daquilo que lhe resta: aprisionado à linguagem o escritor a afirma através da escrita. Mas o seu exercício estará sempre marcado por uma certa distância delimitada pela promessa de reencontro, da complementaridade com uma palavra “plena”. A plenitude de uma palavra idealizada que teria como característica a imediatidade; uma palavra que se confunde com o ato ou com a coisa, e por isso mesmo se descaracterizando enquanto palavra, para surgir como um sopro de Deus criando o mundo. Uma palavra plena como aquela que o narrador de *Sueli*, ironicamente, ressalta no seu diálogo interno diante da pergunta da sua musa:

Que que você quer falar comigo afinal? Reajo: Mas *aqui*? A impressão é que quer resolver as coisas ali mesmo em cima da hora, como se time fosse money, como se a hora fosse H; como se eu, com uma só palavra, por exemplo SZERETLEK, pudesse transmitir a história geral do meu sentimento, e ela, com outra uma só palavra, por exemplo NIXNIXUNDNIX, pudesse dar a solução final à minha questão (NEVES, 1991, p. 57).

Apesar da ironia a promessa de onipotência persiste na escrita. O perpétuo movimento sobre si encontrável na literatura contemporânea denuncia um momento de tensão no uso da linguagem como que a testar a plasticidade, ou a elasticidade, dos seus limites. Sinal de uma busca incessante

do que está para além da escrita. O narrador, em *Sueli*, assim se expressa sobre este aspecto:

O prazer que a literatura me dá [...], está nas palavras: é o prazer de reinventar léxicos e sintaxes, [...], e de reformular a linguagem até onde for plausível: maltratando-a por grande amor a ela, violentando-a com todo o meu carinho, mas sem forçá-la, pelo menos não muito (NEVES, 1992, p. 105).

Essa busca é retratada por Foucault, em *Linguagem e literatura*¹, como sendo uma característica da literatura contemporânea: esforço de transgressão da linguagem que teria sua inauguração nos textos de Sade e que se consolida na atualidade, onde a própria linguagem incorpora o seu sacrifício – transgredir as leis da palavra com a própria palavra (apud MACHADO, 1999, p. 146). Estaria aí demarcado um movimento no qual a transgressão aparece como possibilidade de reencontro ou de *realização* de um anseio? A perversão das leis da linguagem estaria aparecendo como uma nova promessa?

É necessário cuidado diante do que se apresenta. Pensar a transgressão para além dos limites que a lei impõe pode representar a loucura, como salienta Derrida em *Edmond Jabès e a questão do livro* (DERRIDA, 1971, p. 55). Roberto Machado, falando sobre a relação loucura/literatura nos textos foucaultianos, cita o diálogo entre James Joyce e Jung, quando Joyce mostrava as semelhanças dos seus textos e os produzidos pela sua filha, diagnosticada psicótica. A frase de Jung surge como marca da diferença entre essas duas categorias – loucura e literatura: “Só que onde o senhor nada, ela se afoga” (MACHADO, 1999, p. 44).

A escrita nos textos de Reinaldo Santos Neves, em princípio, parece apoiar-se numa perspectiva próxima àquela desenvolvida por Freud em *Totem e tabu*, na qual o totem (no caso a escrita) traria em si a promessa de “realização” de anseios de onipotência e, ao mesmo tempo, a lembrança de que tal fato é impossível. Pode-se, assim, aproximar o ato da escrita, segundo se revela nos textos de Reinaldo Santos Neves, como um ritual totêmico.

Os nomes

O ritual totêmico nos textos de Reinaldo Santos Neves instaura a escrita como totem. Gesto através do qual o escritor/narrador tenta, no

momento em que, como nos diz Freud, “as condições da vida” mostram-se adversas, ocupar o lugar de deus/pai e, com seus atributos, realizar suas conquistas. Pretensão de reencontro, na letra, do objeto perdido.

Sueli e Jose, as personagens/musas do romance e dos sonetos, respectivamente, são apresentadas como objetos de amor que possuem um traço em comum: a inacessibilidade (aspecto que merecerá maior atenção mais adiante). Agora faz-se necessário pensar a promessa que a escrita comporta diante desta inacessibilidade.

Tanto em *Sueli: romance confesso* quanto em *Muito soneto por nada* a escrita é apresentada como meio privilegiado para se alcançar a conquista da musa. Desde o primeiro verso do primeiro soneto é explicitado o aviso, a confissão, o reconhecimento do local e da maneira possível para o encontro com a musa: “te quero [...] à risca”, “por extenso”, “em branco” e “em preto” (NEVES, 1998, p. 21) – indícios que apontam para texto: é aí que o poeta espera que se cumpra a promessa nunca prometida.

[...] não vejas nisso nem ordem nem apelo,
não vejas lucro nisso nem engodo,
nem vaticínio vejas, nem destino.
É o desatino, e só, que te convida:
cumpre a promessa nunca prometida
(NEVES, 1998, p. 22)

A característica autobiográfica de *Sueli* – um romance que é a confissão de um romance, ou um diário amoroso –, propicia o jogo entre real e ficção. O autor transmuta-se em personagem numa duplicação marcada pela rasura: o nome, agora, é Reynaldo com y.

Assim, meus queridos personagens, entre os quais se conta esse outro eu que é o Reynaldo com y, só me cabe esperar que compreendam os motivos que me levaram a cometer o crime e que, se for possível, me queiram bem (NEVES, 1991).

Como nos diz Derrida em *Edmond Jabès e a questão do livro*, citando a fórmula já exposta por Platão especificamente em *Crátilo*: dar o nome é remeter à existência – passar do não-ser ao ser, do desconhecido ao conhecido, mas, ao mesmo tempo (e essa junção já não é tão platônica) esse ato implica perder a existência: “Sacrifício da existência à palavra, como dizia Hegel, mas também a consagração da existência pela palavra.

Aliás, não basta ser escrito, é preciso escrever para ter um nome” (DERRIDA, 1971, p. 62).

O deslocamento imposto pela rasura no nome do autor instaura o personagem/narrador no texto do romance e permite, ainda, pensar o efeito produzido no entrelaçamento dos três elementos da citação no início deste estudo: romance (caso de amor), romance (gênero literário) e romance (língua vulgar) com o caráter confessional tanto do romance quanto dos sonetos. Efeito que aponta a porosidade que demarca os limites entre ficção e realidade. Tanto *Sueli* quanto *Muito soneto por nada* se apresentam como territórios em que se confundem essas duas categorias.

A similaridade temática destes dois textos – o amor inacessível e o aspecto autobiográfico caracterizado por uma narrativa na primeira pessoa (e explicitado publicamente pelo autor) permite-me estabelecer o narrador Reynaldo como uma figura discursiva que poderá ser usada também para caracterizar o eu-poético dos sonetos. Assim sendo, de agora em diante, Reynaldo será utilizado como figura discursiva para os dois textos analisados.

Estabelecido no campo ficcional, Reynaldo trafega entre lembranças e considerações sobre os fatos ocorridos. Lembrança que caracteriza a ficção como o *só-depois* (*après-coup*, em francês, *nachträglich*, em alemão) do acontecimento que desloca o real para um “momento” inapreensível, anterior a tudo, que Reynaldo, em *Sueli*, assim explicita: “como poderia adivinhar que meu próximo romance estava bem ali à frente dos meus olhos?” (NEVES, 1991, p. 40). O momento só é apreendido depois, por rememoração e intermediado pela linguagem, reservando uma certa alusão à criatividade, à possibilidade de manipular os elementos que compõem ou comporão a nossa realidade.

Emaranhado na escrita, o narrador/escritor permite-se aquilo que a escrita lhe permite: brincar. Monta e desmonta as peças como se fossem de um quebra-cabeça em que as peças pudessem ser moldadas e mudadas a todo momento, em busca de uma moldura que servisse para “enquadrar” a sua sempre evasiva e distante musa: como um deus de *As metamorfoses* de Ovídio preparando as armadilhas para conseguir, por qualquer via, o amor da amada. Este movimento aparece nas primeiras páginas de *Sueli: romance confesso*:

Ela estava sentada na soleira da porta do pavilhão onde, num dos seus cantões, ficava a agência da Caixa Econômica. Uma das bandas da porta estava fechada, e ela estava encostada ali. Mas isso é até prosaico

de descrever, e de visualizar. Melhor e mais romântico é deixá-la sentada na grama, encostada ao tronco de uma daquelas árvores que me disseram que o nome é sibipiruna. Moça sentada ao pé de uma árvore: ótimo (NEVES, 1991, p. 16).

Em *Muito soneto por nada* também é possível observar o esforço do poeta em capturar a sua musa. Os traços que a contornam são atributos metafóricos e metonímicos que o poeta manuseia tentando desvendar o enigma que se lhe apresenta: a musa, o objeto do seu desejo. É necessário dar-lhe uma forma, uma existência. Uma existência mesmo que “desnaturada” pela escrita. Mas a tentativa de dar forma às musas, antes, revela as lacunas do existir que reaparecem como constante enigma.

O escritor/poeta, como um demiurgo platônico, o legislador que dá o nome às coisas – como em *Crátilo* –, elege o *nome* como a via preferencial para a posse de suas musas. O nome, presente desde o início em *Muito soneto por nada*, é o recurso que, como o canto da sereia – de forma imperativa –, atrai para as malhas da escrita o seu objeto de amor.

Te quero, eu que o diga, e quero à risca,
mas se queres a mim eu nem pergunto
e, não sendo perguntada, não declares
nada, nada, só escuta, ninfa, quem
te chama – Jose, Jose! – pelo nome
e, chamada, sem cu doce, vamos, vem,
no andamento do soneto, anda, vem,
trazendo seu sorriso por escrito, [...]

(NEVES, 1998, p.21)

Em *Sueli: romance confesso*, Reynaldo, ao explicitar o seu desejo de posse do objeto de amor, também anuncia a escrita literária como a via que permitirá o seu intento: “É principal para a minha proposta como autor [...] que *ela* se torne minha: minha personagem” (NEVES, 1991, p.22). Mas a posse da personagem ainda depende do elemento que em muito se aproxima daquela palavra mágica que o narrador ironizou anteriormente, a palavra que presentificaria a sua musa: o nome. Palavra que ainda se mantém como incógnita mas que o narrador “lia” e antecipava ao falar das características de sua musa: “*Suddenly*, eis que surge ela,” [...]; “Vai como veio, *swallowly*, levando o segredo – o mistério – do seu nome e de tudo o mais” (NEVES, 1991, p.13). O nome do seu objeto de amor ainda é uma

incógnita cujo desvelamento é essencial para o romance. Mistério que se revelará logo em seguida:

Faço a pergunta e ela me responde à letra: Sueli. [...] Só esse e nenhum a não ser esse: seu primeiro e único nome, seu nome legítimo, a que dedica exclusiva fidelidade. O nome que tem o dom de fazê-la parar na rua e virar a cabeça para ver quem a chamou. Sueli. É esse o seu nome, que dorme com ela todas as noites e a acompanha onde quer que ela esteja ou vá: em Dublin ou Pequim, em Lublim ou Berlim. Estou então de posse de seu nome (NEVES, 1991, p. 24).

A existência das musas está fortemente vinculada aos seus nomes: Jose e Sueli. Nomes que trariam as essências daquelas que os portam. Nomes que, para Reynaldo, são veículos para a subjugação daquelas que os portam. Nomes que se ligam às musas e se tornam elementos constitutivos e inseparáveis. E, enquanto apêndices inseparáveis, os nomes próprios detêm o poder de presentificar o que está ausente. Apelo irresistível, o nome próprio faz-se veículo de uma quase-magia que força a resposta, que força a presentificar-se diante daquele que o pronuncia.

Pois é, não sendo, Jose, perguntada,
não digas sim nem não, não digas nada,
só anda, vem, de pé no chão mas vem, [...]
(NEVES, 1998, p. 22).

Ao dizer os nomes de suas musas, Reynaldo estaria dando-lhes vidas novas que, num primeiro momento dos textos, mostram-se totalmente dependentes da voz que os pronuncia. Onipotência primeira que, como vimos, é uma promessa não prometida pela escrita.

Pronunciar o nome da amada é o primeiro passo para a sua pretendida conquista. Um nome que poderá manipular ao seu bel-prazer: chamá-lo, escrevê-lo, inscrevê-lo. Conquista que, veremos agora, também se apresenta de maneira ambígua: ao possuir também é possuído:

Agora a possuo ao menos pelo nome. Seu nome me pertence de meu. Posso pronunciar-lo à hora que me der vontade, chamar seu nome pelo nome. Posso escrevê-lo numa folha de papel, num tronco de árvore, na areia da praia de Manguinhos. Posso inscrevê-lo na palma da mão e, assim, suelizar-me (NEVES, 1991, p. 26).

A pretensão mágica de posse que o narrador apresenta nesta passagem revela também o seu desejo de ser possuído pelo nome: o *suelizar-me* situa a palavra escrita como o meio de aceder ao saber sobre o feminino que permitiria o gozo absoluto, ou seja, para tal, é necessário “tornar-se” Sueli. Reynaldo, assim, ao contrário do aborígine que é citado por Freud em *Totem e tabu* evitando o contato com o nome, pois implicaria ser possuído por aquele de quem o nome é referência, busca por essa via a suposta posse do seu objeto de desejo:

Posso codificá-lo a ponto de se tornar irreconhecível a não ser para mim [...] – sendo que, em cada uma dessas estranhas combinações, está mantido, aos meus olhos, o encanto próprio do nome Sueli. Nome que é meu, e eu sou dele, para fazermos um com o outro o que bem quisermos. Posso escrever, até, um romance inteiro de palavras e mais palavras e intitulá-lo *Sueli* (NEVES, 1991, p. 26-27).

Ato que recusa a interdição imposta, a escrita se revela como um rito próximo ao banquete totêmico citado por Freud, propiciando um momento simbólico de posse. Efeito ambíguo do nome que se repete na escrita. O *phármakon* derridiano revelando as suas faces: onde Reynaldo se pretendia possuidor também é possuído. Cena também encontrada no soneto 11 de *Muito soneto por nada*:

Recende o teu corpo à flor da tua idade,
misteriosa flor, sem nome flor, qual
não existe fora dentro da metáfora,
e todavia quanto me inebria, flor
como que de lótus, como se de ópio,
só de pensar que um dia eu possa, eu, poeta,
passar a língua em ponto nesse tigre
tatuado no teu ombro, e fazer-te,
eu, amante, de amor a pele marejar-se,
e de suor, que eu beba, eu, apaixonado,
gota a gota, até chegar à tua boca –
e aí me dês a tua saliva de honra
e a tua palavra: que eu engula, e morra.
(NEVES, 1998, p. 31)

Uma palavra que envenena: o nome entre os dentes anunciando a possessão, a morte. Palavra que fatalmente virá na corrente de sua língua: a

língua portuguesa, ou “o latim do Brasil” (NEVES, 1991, p. 12). O nome que, na língua, unirá as bocas do poeta e da musa. A língua portuguesa erotizada se confunde com a língua que, no corpo, na boca encontra a sua pousada. A língua depende da língua para ser falada. E, no soneto 3, Reynaldo ainda não sabe se este elo de união, a sua amada língua, terá pouso na boca de sua musa:

[...]
Nem sei se pra meus pobres decassílabos
lugar há em teu ouvido, em tua boca
se há lugar pra minha língua, [...]
(NEVES, 1998, p. 23).

Mas o poeta reconhece na língua, no poema, o seu destino. E este reconhecimento propicia a sua liberdade de nela existir. Uma liberdade também ambígua, como nos mostra Derrida: “A liberdade entende-se e permuta-se com aquilo que a retém” (DERRIDA, 1971, p. 56). Uma liberdade que permite ao poeta mostrar-se servil:

É aí que, Jose, eu tomo a liberdade
de me nomear pertence teu, cativo,
joguete em tuas mãos – teu para sempre
até que um verso em falso nos separe
(NEVES, 1998, p. 32)

Os trechos frisados do romance e dos sonetos ressaltam a passagem de uma pretendida atividade para uma passividade. Efeito do discurso amoroso que, segundo Barthes, revela o lugar que o amante passa a ocupar: um lugar marcadamente feminino – um lugar de espera, um lugar de passividade:

[...] todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado (BARTHES, 1995, p. 28).

Lugar designado pela inscrição do nome no corpo, “na palma da mão” (NEVES, 1991, p. 26), ou em “tua palavra: que eu engula, e morra” (NEVES, 1998, p. 31). Introjeção de significantes que, pelo mesmo gesto, instaura o amante e o possuído pelo amor. E, conquistado, resta-lhe esperar

pela amada. A “espera” é a atividade que Reynaldo se impõe redimensionando, assim, a passividade anteriormente referida. A “espera” é um significante que vai perpassar os dois textos de Reinaldo Santos Neves e é salientado nos seguintes trechos:

Em *Sueli: romance confesso*:

E assim me sujeitando, me torno objeto nas mãos dela. Não é? Ela começa a imperar sobre mim, fazendo-me esperar por ela: e esperá-la de bom grado: tudo que me resta ter é essa regalia de esperá-la. Espero; logo existo (NEVES, 1991, p. 38).

E em *Muito soneto por nada*:

[...]
Aqui me acho eu, sonhado e sonhador,
com sede na paisagem, e ao relento,
sentindo a áspera falta, e à espera,
de Jose – que não vem, que não virá.
[...]
(NEVES, 1998, p. 27)

Se o nome é apontado como o meio preferencial para a posse do objeto amoroso, ele também se anuncia como disjunção ao não ser proferido pela musa: “Reynaldo eu me chamo, mas ela não pergunta nada. Não quer saber, não quer nem saber de saber? Por que será? Mas essas são dúvidas de agora, dúvida de historiador” (NEVES, 1991, p. 24).

Absorto pelo encantamento do momento em que o nome de sua musa vem à baila, o narrador não percebe esse primeiro desencontro: a musa escapa-lhe por não pronunciar o seu nome: Reynaldo.

Sob o encanto do *nome*, Reynaldo segue a sua trajetória romanesca tecendo imagens e erigindo pedestais onde pousar suas musas. Os *nomes* trazem os elementos constitutivos e traços das personalidades das musas, que são lidos pelo narrador. Sueli é

Sibilante, dá bem uma idéia da pressa, do ímpeto, do ritmo da vida da pessoa em si. E, paralelamente, uma idéia de presença ofídica, representada até no serpentino de sua letra inicial – há veneno nesse nome para quem brincar com ele? Se há, o próprio nome o pressagia por entre suas pétalas: nomen est omen (NEVES, 1991, p. 25-26).

O *nome*, também em *Muito soneto por nada*, no soneto 19, antecipa para Reynaldo os traços de Jose e anuncia um sentimento de posse que aí mesmo revela o seu caráter precipitado:

Azul, Jose, é o teu nome, azul-ferrete,
e sabe, ao paladar, a caramelo.
Dá gosto pronunciá-lo, mas por ora
limito-me a fazê-lo socialmente,
fiel à etiqueta e à cerimônia.
Não vejo a hora, porém, se é que virá,
de torná-lo a expressão de minha bile,
de emiti-lo entre urros e sussurros, de gritá-lo.
Hein? Sim: de gritá-lo com quem, sedento
no deserto, água não – pede vinagre;
como quem, agoniado, bate às portas
do inferno, consciente que é no inferno
que está – e só no inferno – a salvação (NEVES, 1998, p. 39).

Soneto este ainda revelador do rápido trajeto, que parte da contemplação idílica até atingir a fúria, diante de um destino pouco promissor: céu e inferno parecem se amalgamar em um turbilhão que se envolve com as vestes do amor.

A confusão que se descortina na cena amorosa é ancestral em nossa civilização, e a história da literatura está prenhe de momentos onde o Amor segue o seu caminho regado a poções mágicas, cicuta e sangue. Mata-se e morre-se em seu nome desde antes da história escrita. *Mutatis mutandis* o eixo continua o mesmo: as peripécias de Amor e os trajetos, por vezes alucinados, para a realização do encontro amoroso. Mudam-se, sim, os “acessórios” a que os amantes recorrem para atingirem o objetivo final.

Aqui o *nome* é o filtro mágico que propiciaria, num primeiro momento, o enlace do amante com a amada. Mas a magia exposta, como outras magias ancestrais, tem um ritual a ser seguido cujo rompimento implica efeitos catastróficos ou simplesmente torna inócuo o gesto mágico. Assim aconteceu com Romeu e Julieta e com Tristão e Isolda – dois casais trágicos da literatura européia – quando algo da ordem do inesperado (a falha na comunicação entre Romeu e Julieta e o equívoco de Tristão ao beber a poção mágica) desviou o que estava planejado acarretando o sofrimento que é de conhecimento de todos.

Em *Sueli e Muito soneto por nada*, para que o amor acontecesse plenamente, os nomes dos pretensos amantes teriam que ser reciprocamente pronunciados. Mas o inesperado silêncio das musas faz o feitiço agir apenas sobre o feiticeiro: Reynaldo está definitivamente encantado e às voltas com as peripécias de Amor. Revela-se, a partir desse momento, como Reynaldo vivencia as suas experiências amorosas.

Ah, o amor...

Ora, estamos em um campo controverso, onde a possibilidade de afirmação sobre o tema é de extrema dificuldade e – talvez seja esse o seu traço mais observável – com frequência leva ao equívoco. Falar do amor, segundo Julia Kristeva, é tão complicado como vivenciá-lo: “O risco de um discurso de amor, de um discurso amoroso, provém sem dúvida principalmente da incerteza de seu objeto. Na verdade, do que se está falando?” (KRISTEVA, 1988, p. 23).

Reynaldo imbuído em sua tarefa amorosa perscruta a cidade à procura de suas musas. O seu olhar, já revelado como uma armadilha cuja principal vítima é o próprio Reynaldo, percorre todos os recantos da urbe em busca dos sinais que permitiriam o acesso às suas amadas. Jose se apresenta à distância escapando ao gesto amoroso de Reynaldo:

E eu, que assisto à cena, só deploro
não possa nessas mãos depor as mãos
senão para as depor neste poema
(NEVES, 1998, p. 25).

A musa fugidia, inacessível e incapturável deixa Reynaldo com sua angustiante questão: “Por que dos olhos perdigueiros deste/visionário teu corpo esconde-escondes?” (NEVES, 1998, p. 34). Assim o narrador se lança à tarefa de catar a poesia que Jose entorna no chão: seus rastros nas areias da praia ou no caminho de retorno ao lar (soneto 14), são os restos que indicam a presença da musa.

Em *Sueli*, o narrador segue o mesmo percurso: os indícios referenciais da musa são sentidos como uma antecipação da sua presença. O edifício da TVE, o jornal ou o Teatro Carlos Gomes (os locais onde ela passa ou trabalha) estão agora marcados pelo nome de Sueli – nome que o olhar de Reynaldo

reverência. E nessa reverência constata-se dois aspectos: o distanciamento imposto diante do objeto de amor e uma certa paralisia que se revela sob a forma de uma espera pela amada.

O enamorado, segundo Barthes: sou aquele que espera. E esperar é o que lhe (ao herói) cabe, ali, esperar por ela e não só *por* como também *para* ela: não é a espera uma oferenda? Cai, portanto, da primeira vez por todas, cai na servidão da espera (NEVES, 1991, p. 37).

Para Reynaldo, Sueli também é uma incógnita. E a partir desse vazio inicial tenta construir a imagem de sua musa. Para tal, tateia à sua volta, e recorre a amigos que o narrador imagina estarem em posição mais próxima da verdade sobre o que o aflige. Essa postura de busca que o narrador assume assinala um *topos* específico: demarca uma posição de insuficiência do narrador para atingir o seu objetivo – antes desse intento teria que se aparelhar. A tarefa mostra-se árdua pois as musas estão num patamar próximo à perfeição, segundo os indicativos do narrador, e isso não é sem efeitos: ao se deparar com tal imagem o narrador se inibe – precisaria ser perfeito para partilhar o amor de um ser perfeito?

Mas quem sou eu para arrastar a asa para uma avis rara? Pronto: entra em cena o meu Complexo de inferioridade, que forma com a minha Timidez o mais incômodo casal de inquilinos que hospedo dentro da cabeça (NEVES, 1991, p. 30).

Efeito que também encontramos no soneto 9:

[...]
Não passo de um poeta, eu sei, menor
que só a paixão impele a fazer versos –
e só a paixão desculpa e justifica
a poesia de merda que pratica.
(NEVES, 1998, p. 29)

Jose e Sueli, enquanto ideais, mostram-se perfeitas ao olhar de Reynaldo. Uma perfeição que assusta e, às vezes, imobiliza. Movimento passional que encerra em si um paradoxo: ao mesmo tempo atrai e afasta. A tentativa de controle a partir da criação de atributos para as musas revela, ao contrário, a distância que os separa (quanto mais fala parece menos saber

sobre elas); efeito específico da linguagem: ter que falar sobre algo é sinal da distância que os separa. Esse desencontro será abordado a seguir.

À espera

A construção de um ideal pode ser cruel em seus efeitos. Se esse ideal traz em si o peso da perfeição, o seu retorno sobre aquele que o projetou pode exacerbar as limitações que lhe são próprias: um ser imperfeito nunca faria jus à perfeição idealizada. Tanto Jose quanto Sueli trazem essa marca de idealização que gera um efeito de características ambíguas: é causa de atração e de repulsa.

Sueli era “tão pura que se tornava como que impura: leprosa sem lepra, menstruada sem mênstruo” (NEVES, 1991, p. 32); e Jose, no soneto 23, é-nos apresentada com a mesma mescla de sentimentos de indeterminada natureza:

[...] Deixa estar a boca
como está, ao natural. Pra que emenda
em soneto de nascença já perfeito,
irretocável? [...]
(NEVES, 1998, p.33)

E, na seqüência do soneto, Reynaldo expressa o seu sentimento de repulsa diante da alteração da imagem da sua musa pelo traço de batom em seus lábios:

[...] Se me pedisses, hoje,
a extrema unção de um beijo, eu te negava.
Questão de gosto. Não há que ficar brava
(NEVES, 1998, p. 43).

Essa criação ideal de Reynaldo é definitivamente expressa no soneto 24, e caracteriza a imagem que Jose deveria sustentar enquanto *a mulher*:

Mas se queres vir pintada para o amor
faz assim como manda o figurino.
No rosto, base terracota, e um dígito
de blush [...]

Dá corda ao teu sorriso agora e vai.
Corações te esperam: tens, até às doze,
tempo bastante para parti-los: todos.
(NEVES, 1998, p. 44)

Em *Sueli: romance confesso*, a dificuldade de Reynaldo em lidar com o ideal de perfeição é expressa numa curiosa passagem em que aparentemente o autor ocupa o lugar de narrador para fazer considerações sobre o tempo de conjugação de um verbo específico que chamou a sua atenção ao escrevê-lo: perder, que ao ser conjugado no tempo mais-que-perfeito simples (tempo que sempre evitara em seus textos) – perdera –, traz para ele, também conjugada nessa palavra uma incômoda idéia que é expressa na forma de uma recusa:

Logo eu que sou filho do autor de uma tese sobre o tema (*À margem do mais-que-perfeito*, de Guilherme Santos Neves, 1948). Quem me lê [ou seja, o próprio Reinaldo] vai dizer que eu odeio essa forma verbal, e brandir o complexo de Édipo como explicação lógica para tamanho e ilógico ódio (NEVES, 1991, p. 46-47).

O “ar” solene do verbo implica a repulsa diante do desejo ao que é interdito. Aspecto este que, no texto, é lido e recusado em sua estrutura edipiana. Tal recusa, porém, torna-se questionável diante dos dados veiculados no texto: o seu pai teria escrito uma tese sobre o tema (*À margem do mais que perfeito*, de Guilherme Santos Neves), indicando ser o pai o portador do saber sobre esse mais que perfeito que é a mulher idealizada – ideal que sempre se funda na imagem da mãe. Mãe e pai, assim, ocupam respectivamente os lugares idealizados da perfeição e daquele que tudo sabe a respeito dessa perfeição. A conjugação, num mesmo ponto, de sentimentos de atração e repulsa pode ser considerada um efeito mesmo da interdição do desejo, que é a síntese do “complexo de Édipo”. No texto, o autor/narrador assim justifica o seu sentimento:

Amo-a, isto sim, amo-a como tudo que é visceralmente língua portuguesa, amo-a quase tanto como o infinitivo pessoal. Se não costume utilizá-la em literatura é porque me soa muito solene e formal, e minha literatura (quero crer) não é isso nem aquilo. Não a utilizo porque não a falo – o que nem sempre é uma desculpa válida, mas neste caso seja. Enfim, sinto pelo mais-que-perfeito simples acho que o

mesmo que sinto pela igreja católica – nada mais nada menos do que um grande amor platônico, um amor cortês, um quixotesco amor por uma sempre distante Dulcinéia (NEVES, 1991, p. 47).

A superposição de tais ideais em um objeto de desejo pode causar a cegueira do fascínio e paralisia – como se fitasse a face de Medusa. E com Reynaldo isso parece ocorrer: ele adia ao máximo o ato que propiciaria o encontro amoroso e se instala em suas preliminares avaliações sobre as musas, arquitetando o meio para alcançá-las. Lugar este que, como vimos anteriormente, é o lugar da espera – o seu gozo particular. Aspecto cuja origem Reynaldo, em *Sueli*, afirma estar vinculado às traquinagens imaginárias que povoam o seu sótão e ao qual não deve ceder:

[...] eu acabo compreendendo que maneira só uma há única de, possível, tirar esse peso da minha cabeça: essa idéia fixa. Tenho de fechar os olhos para as medusas da minha imaginação (que me deixam de gestos empedrados) e me entregar cegamente ao abismo, me abismar profundamente nele (NEVES, 1991, p. 34).

E o narrador, então, mergulha no abismo: entrega-se ao movimento da paixão no qual já se encontrava imerso. E, veremos, ao pretender escapar das formações imaginárias, de fato Reynaldo se envolve mais nessa teia e, emaranhado em suas rumações amorosas, recria suas musas envoltas em fantasias. Aspecto que demarcará, segundo Lacan em *A transferência*, a relação de um sujeito com o outro: o que se *imagina que seja* e o que *é* esse outro – fruto das questões que o amor suscita (LACAN, 1992, p. 53). Em *Muito soneto por nada*, o batom nos lábios de Jose (soneto 23, citado anteriormente) revela essa distância entre um e outro, sendo que, para Reynaldo, o que importa é a imagem que ele criou: mesmo a Jose, com o gesto de pintar os lábios, altera o estabelecido no ideal – mácula imperdoável. A Jose que importa é a imagem petrificada no ideal: objeto de admiração. Tocá-la pode implicar alterar a sua natureza.

Retomando o “amorescer” do nosso herói, o silêncio e a ausência das musas impõem-lhe o lugar de espera que, segundo o próprio narrador, dimensiona o amor necessário para um romance: quanto maior a espera maior o amor. A partir do pensamento barthesiano sobre a espera, em *Fragments de um discurso amoroso*, o narrador estabelece a sua noção como sendo o “a mais” que escapou a Barthes, e o critica :

[A espera segundo Barthes] Não tem o status das longas e sofridas esperas em que o namorado espera em meio às urzes da dúvida: ela virá ou não virá ela? Isso é o que o espera no futuro próximo do romance: espera-o a espera diante do deserto, onde nada acontece nem desacontece, onde a paisagem não muda, onde a figura esperada não aponta na linha do horizonte nem para o ritual de ser vista, a cada milênio, durante um sesquiminuto de olhar (NEVES, 1991, p.37).

Para além de um encontro com o objeto de amor, a espera torna-se, segundo Reynaldo, o elemento essencial do amor e anunciará a sua presença: só ama quem espera. Pode-se pensar, ainda, como uma consequência lógica desta afirmação, que o encontro com o objeto pode significar o fim do amor. A espera ainda se mostrará solitária, e se dará em plena queda no abismo da paixão, apresentando a sua face angustiante diante do fim que não se anuncia.

[...] E eis por que
me eis aqui, à beira do caminho, a postos,
fazendo sala ao sol-poente, e à espreita
pra te furtar a olho nu. Mas hoje,
logo hoje, tu não vens, Jose: por quê?
Por que dos olhos perdigueiros deste
visionário teu corpo esconde-escondes?
Que álibi desviou-te do teu curso,
deixando-me às voltas com o deserto,
sem ver-te nem à guisa de miragem,
enquanto à casa voltas pelos fundos?
(NEVES, 1998, p. 34)

O amor assim se apresentando situará Reynaldo em um ponto onde prevalecerá a sua face angustiante. Segundo Lacan, em *A ética da psicanálise*: “É na medida em que se sustenta o prazer de desejar, isto é, para dizer com todo rigor, o prazer de experimentar um desprazer, que podemos falar da valorização sexual dos estados preliminares do amor” (LACAN, 1986, p. 189).

Mas a espera mostra-se árdua, um tormento ao qual passa a se desejar que tenha um fim. Um trajeto que, segundo Reynaldo, traz um risco em potencial: “perder por esperar” (NEVES, 1991, p. 39). A alusão à perda traz consigo a idéia de morte. Aspecto este que é desenvolvido em uma nota de pé de página como sendo uma fala de sua interlocutora Sylvana – fala

que surge como uma interpretação para a espera do narrador e o seu ambíguo desejo de que esse sofrimento (o amor) tenha ou não um fim, idéia prontamente recusada e posta à margem (mas não foi apagada):

Sylvana: Essa alusão à espera da morte, relacionada à espera do amor, leva a pensar na espera da morte do amor. Ou seja, que este amor, ainda em germinação, *gore*. Que o amor a esta pessoa não vingue, não seja, e, por extensão, que você próprio não seja enquanto amar esta pessoa. Um desejo de aniquilamento do ser, legitimado pela espera do amor que não se faz e que, para tanto, deve eternamente não fazer-se (NEVES, 1991, p. 38).

Se considerarmos o amor como sendo a busca de algo complementar, o estado amoroso traria esse risco de aniquilamento do ser. Segundo Freud, em *O mal-estar na civilização*, o estado amoroso, em seu auge, propicia que os limites entre o ego e o objeto ameacem se confundir, ocasionando uma ilusão de plenitude que se contrapõe a todas as provas em contrário: “Contra todas as provas de seus sentidos, um homem que se ache enamorado declara que ‘eu’ e ‘tu’ são um só, e está preparado para se conduzir como se isso constituísse um fato” (FREUD, 1972, v. XXI, p. 83). Para Reynaldo o que parece importar é o ser que o estado amoroso revela: a espera permite que ele exista. E é com uma paráfrase do cogito cartesiano (*cogito, ergo sum*) que Reynaldo afirma sua posição: “Espero; logo existo” (NEVES, 1991, p. 38).

O que resta para Reynaldo é saber o quanto ele pode esperar. E isto parece ser diretamente proporcional ao seu receio de perder: cálculo que o narrador explicita diante do risco que a espera comporta.

O que me constringe a ponto de ansiedade é o receio de esperar duas horas para depois, por obra de um personagem secundário, um mero cunhado inoportuno, ficar minuto e meio com ela e dizermos até logo, até outro dia (NEVES, 1991, p. 38).

Estes devaneios amorosos de Reynaldo também indicam aquilo que Freud salienta como sendo a característica do amor do homem civilizado: uma certa impotência de alcançar esse objeto de amor, resultado de sua supervalorização. A partir dessa constatação a possibilidade de um encontro amoroso só se daria diante de uma certa degradação desse objeto (FREUD, v. XI, p. 168). Pode-se afirmar que a materialização na escrita comporta

uma certa degradação do objeto ideal? Embora nos textos de Reinaldo Santos Neves não exista esse termo – degradação –, há o indicativo explícito da necessidade da passagem de uma natureza a outra para tornar possível o encontro amoroso.

E é diante desse impasse que a espera se instala e Reynaldo desvia o seu trajeto: melhor que não possuí-las é possuí-las de outro modo. E a alternativa que se lhe acena é a escrita, quando afirma que o essencial, nesse momento de impasse, é que Sueli seja sua personagem (NEVES, 1991, p. 22) e que terá “catorze chances por soneto” (NEVES, 1998, p. 23) para possuir Jose.

A incógnita que Jose e Sueli, como se fossem esfinges, incorporam, é circundada por construções fantasmáticas e por jogos de linguagem. E esse aspecto não escapa a Reynaldo, que diz:

[...] Cabelo
de maconha, pele hachurada, riso
de falsete, tudo em ti, Jose, é objeto
de desejo e de discurso – discurso
indireto livre[...]
(NEVES, 1998, p. 30).

E, nesse sentido, Jose e Sueli podem se situar em um também ambíguo estatuto: não são nada nem ninguém e, ao mesmo tempo, são tudo aquilo que a linguagem pode propiciar.

A metamorfose

A escrita surge de uma violenta necessidade, segundo afirma Reinaldo Santos Neves na orelha de *Sueli*. Necessidade esta de origem obscura. De onde virá tal imperativo que impele ao ato? Observemos as definições existentes no dicionário *Aurélio* para a necessidade:

Necessidade. (Do lat. *Necessitate*) S. f. 1. Qualidade ou caráter do necessário. 2. Aquilo que é absolutamente necessário; exigência [...]. 3. Aquilo que é inevitável, fatal. 4. Aquilo que constrange, compele ou obriga de modo absoluto [...]. 5. Privação dos bens necessários; indigência, míngua, pobreza, precisão. *Necessidade moral*. Ét. Obrigação,

de que estão dotados os seres inteligentes, de escolher um entre diversos possíveis, por concebê-lo como superior aos outros. *Fazer necessidade*. Pop. Urinar ou defecar (FERREIRA, 1986, p. 1185).

Percebe-se entre essas definições um trajeto que parte de um imperativo inquestionável (como uma lei), passando por um estágio que poderíamos pensar como consequência do primeiro: uma situação de desamparo diante da falta de recurso para satisfazer a necessidade; até atingir o ponto referente a uma escolha determinada pelo valor (moral, ético ou estético) conferido ao meio possível e plausível para a consecução de tal satisfação.

Porém, nessas definições, a força essencial explicitada pelo caráter do necessário mantém-se no anonimato. O que compele? Uma força, e só. Se nos detivermos no texto freudiano, podemos identificar essa força como força pulsional – a nossa libido no seu embate com forças recalcentes impelindo-nos a uma “nova ação psíquica” de importantes consequências. E pode-se apontar como a principal delas a nossa inserção no campo da linguagem. O forçamento para o simbólico é o inevitável destino dos “seres inteligentes”. Diante da impossibilidade do objeto, diante da castração simbólica, está o nosso limiar na linguagem: à deriva com as palavras faladas e/ou escritas. Ao escritor, privado da mítica possibilidade de satisfação total, à míngua, resta a escolha de um suposto Bem: a escrita – um resto seminal, uma paráfrase do ato sexual e suas excrescências.

David-Ménard, ao desenvolver o verbete *desejo* no *Dicionário enciclopédico de psicanálise*, nos diz:

O homem deseja, porque a satisfação de suas necessidades vitais passa pelo apelo dirigido a um Outro, o que de imediato altera a satisfação, transformada assim em demanda de amor. [...] O amor é aqui, ao mesmo tempo, apelo ao outro tendo em vista uma satisfação que, seja como for, não se dará no modo como é demandada, e o terreno estruturado pela relação do sujeito com a linguagem (apud KAUFMANN, 1996, p. 118).

No entrelaçamento dessa necessidade de satisfação com a linguagem se produzem efeitos que apontam para a porosidade que demarcará os limites entre a ficção e a realidade (traço de metalinguagem que encontramos nos dois textos de Reinaldo Santos Neves). O real, segundo Reynaldo, foi a dor

de uma paixão, e a ficção é o seu filho. Um filho que vem para devorar o pai, invertendo o mito saturnal, e marcando a passagem de uma realidade para a ficção, onde se espera que a satisfação ocorra – mas o amor não se realiza como esperado (seguindo as considerações freudianas, o texto ou o livro vem ocupar o lugar de um objeto que, efetivamente, pode satisfazer – mas, obviamente, por ser um objeto substituto, implicará a parcialidade dessa satisfação).

Devo retomar nesse momento um aspecto que abordei rapidamente: a inaturalidade do romance, ou melhor, o paradoxo em relação ao tempo que a ficção propicia. A ficção (romance ou sonetos) surge só depois do acontecimento amoroso: a rememoração do acontecido que, no livro, já não foi mais assim. Re-atualizar uma dor implica novas roupagens, marca de um deslocamento que desestabiliza o presente. A dor, aquela dor inicial que o narrador associa ao amor, no princípio não tinha um nome, ainda não era reconhecida como um romance: “como poderia adivinhar que meu próximo romance estava bem ali à frente dos meus olhos?” (NEVES, 1991, p. 40). A dor não tem sentido: há o real da dor e a realidade do sentido criado pelos jogos de linguagem. Aspecto que Julia Kristeva, em *Histórias de amor*, salienta dessa forma: [...] “o amor não nos habita nunca sem nos queimar. Falar dele, mesmo em posteridade, talvez não seja possível senão a partir dessa queimadura” (KRISTEVA, 1988, p. 24).

Essa descontinuidade entre real e linguagem torna o nosso presente, de um certo modo, voltado para o passado – fala-se sobre o acontecido. E essa fala, em sua distância e com suas distorções interpretativas, permite que se pense que o nosso real, ou melhor, que a realidade humana é privada do presente, da imediatidade. Ora, assim os escritos são apenas um outro tipo de ficção entre tantos outros – cópias. Pode-se pensar, como Clement Rosset, que “em suma, para ser real, [...] é preciso copiar alguma coisa” (ROSSET, 1988, p. 46).

Esse duplo do real que nos resta só pode ser apreendido, retroativamente, no termo usado por Freud: *nachträglich*, que não se trata apenas de uma posterioridade mas também de uma retroação (confira em *A interpretação dos sonhos*, volume 5, capítulo 7, e em *A psicopatologia da vida cotidiana*). O narrador Reynaldo, em *Sueli*, após a descoberta do nome da sua amada, é levado por uma série de associações que remontam o trajeto de sua vida afetiva e, aí, o nome Sueli tem papel essencial: esse era o nome de seus afetos juvenil e infantil – afetos que, frise-se, também eram marcados por uma impossibilidade. A primeira associação traz à lembrança do narrador

o período escolar no Colégio Estadual onde duas Suelis se lhe apresentam. Vejamos a citação da passagem no romance:

Uma era alta e tinha nariz comprido e ternura de olhar à distância para mim, com um meio-sorriso triste, mas eu não gostava dela [...]. A outra era baixa e branca e parecia um bibelô. Era essa a Sueli que eu gostava. Mas quando me declarei, ela disse que gostava de outro. E não passou disso entre nós. Removendo as minhas mágoas, eu me perguntava por que a situação tinha de ser tão esféricamente perfeita, a ponto de ter duas faces, e duas faces que eu não agüentava olhar: ou seja, a recusa da mulher desejada e a oferta indesejada de sua homônima (NEVES, 1991, p. 27).

A interdição e a insatisfação se impõem ao jovem Reynaldo, mas não impedem que Reynaldo adulto se apaixone por uma nova Sueli, promessa de redenção de uma frustração primeira. Mas a associação vai mais longe: no início da puberdade houve outra Sueli:

Está nas brumas da memória. Uma personagem de história em quadrinhos. Uma revista que eu costumava ler, mais ou menos na puberdade. Numa época em que já se inaugurava a minha carência afetiva: já tinha levado o meu primeiro e grandioso fora. Não sei o nome da revista. Não guardei nenhum exemplar. Só sei que a personagem principal era uma menina de treze anos, de família acho que humilde, que morava nos subúrbios de alguma cidade grande e se dedicava a resolver os problemas das pessoas que a cercavam. O nome dela era Sueli. As histórias eram sentimentais, é claro, e eu ficava até meio constrangido de ler aquela revista – que ninguém me visse! – mas não conseguia escapar à sedução da personagem. Onde diabos encontrar um exemplar dessa revista pra rever essa primeira Sueli da minha vida? (NEVES, 1991, p. 28).

A retroação o leva a um período de nebulosas lembranças que revelam a ação que se repetiu de outra forma na vida adulta: o desapontamento amoroso e a substituição por uma outra mulher personificada no papel – traços e letras compõem a heroína por quem o jovem Reynaldo também se apaixonara. Um desejo algo enviesado, “constrangido”, como o desejo por Sueli e Jose. Um desejo que aponta para um passado, para algo perdido, e que não será reencontrado senão em sua nostalgia, ou na forma do afeto que se associará repetidamente aos

significantes que se mostrarem satisfatórios. O exposto por Reynaldo deixa transparecer a supressão da origem, configurando-se (esta origem) como algo mítico a que nunca se terá um real acesso. O que nos resta é o silêncio da escrita que *agora* se escreve: “Todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 1982, p. 51).

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Portugal: Edições 70, 1982.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 13 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DAVID-MENARD, M. Desejo. In: KAUFMANN, P. (Org.) *Dicionário Enciclopédico de psicanálise : o legado de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 114-120.
- FREUD, Sigmund. “Mal estar na civilização”. In: Vol. XXI das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974. P. 81 – 171.
- _____. “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II)”. In: Vol. XI das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro : Imago, 1974. P. 159 – 173.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro 7: *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- _____. O seminário, livro 17: *O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- NECESSIDADE. In: HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. P. 1185.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli romance confesso*. 2 ed. Vitória : Cultural/FCAA, 1991.

—. *Muito soneto por nada*. Vitória : Cultural, 1998.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Porto Alegre : L&PM, 1988.

Notas

¹ Palestra proferida nas Facultés Universitaires Saint-Louis, de Bruxelas, transcrita e publicada como anexo no livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, de Roberto Machado. Jorge Zahar, 1999.