

## *Capítulo IV*

Certos sons, certas cantilenas dizem  
que o “tempo” antigo faz atualmente em nós

(Quignard, 1999)

## IV- Pascal Quignard: o silêncio, o ruído, a palavra na ponta da língua

### 4.1- Pascal Quignard

Pascal Quignard é um escritor francês pouco conhecido no Brasil. Ganhador do prêmio Goncourt 2002, o mais renomado dos prêmios literários franceses, esse autor fala do tempo, do espaço, do sexo, do pavor, do sublime, do sórdido e do singular, nas suas infinitas linhas literárias. Para Catherine Argand (2002), Pascal Quignard é o mais iconoclasta dos escritores franceses contemporâneos. Com aspirações ambiciosas --“ele pretende publicar dez, quinze e até vinte livros, no intuito de recuperar partes da experiência que a tradição se esqueceu de transmitir” -- esse autor é um admirador dos *Ensaaios de Montaigne* e dos contos das *Mil e Uma Noites*.

A literatura quignardiana transita entre a ficção e os pequenos tratados (lugar em que a ficção não se separa da reflexão ensaística), e não se enquadra nos gêneros literários conhecidos. O que se afirma e se repete na sua escrita é a fidelidade à solidão, ao silêncio e à incompletude da palavra na ponta da língua. É com ela que Quignard dá corpo ao seu texto e é com ela que esse autor transita pelos lugares inóspitos em que “ce cri, c’est écrire”<sup>51</sup> (QUIGNARD, 1993, P. 97) É esse grito inaudível, na sua intensidade vertiginosa, que a música e a escrita literária apresentam ao percorrer o vazio, construindo com ele uma poética escrita. Quignard desarticula a linguagem, deixa escoar os ruídos de uma língua pulsional, consentindo com os intervalos e a assímbolia presente na própria linguagem. Em entrevista à *Magazine Littéraire* (2002), recuperada por Ruth Silviano Brandão (2006), ele afirma:

---

<sup>51</sup> Este grito é escrever. Na fórmula em francês há uma homofonia entre as palavras *cri* e *écrire* que não se preserva com a tradução.

É verdade que muita gente quer negar a incompletude, que é um sentimento dilacerador. Então, elas agem exatamente da forma que mais odeio: ou fazem corpo com uma doutrina, ou se integram numa sociedade fazendo a guerra ou tentando defender uma religião ou uma ideologia. Tentam re-totalizar alguma coisa, um pouco como a criança, se ela pudesse retornar ao ventre de sua mãe. E eu, diante dessas pessoas que sabem tudo, diante desses especialistas em ciências humanas que têm uma atitude quase religiosa (isso me espantou muito no ano passado nas reações aos acontecimentos de setembro) tenho quase a ambição de construir um pequeno mosteiro para o ateísmo. Pois é devastador, a re-totalização! Entretanto eu não sou verdadeiramente ateu: creio de tal maneira no perdido, com seus animais perdidos, seus bisões, seus cavalos, seus ursos maravilhosos que é possível alucinar nos astros e nas estrelas... Sou desses seres nostálgicos que aceitam a incompletude, que se encantam com sua nostalgia... Não sou ateu, não sou agnóstico, sou dilacerado, continuo perplexo (QUIGNARD, 2002, p. 101).

#### **4.2- Os ruídos do corpo: o silêncio e a palavra na ponta da língua**

“Existem ruídos que se apaixonaram em cada um de nós”. São essas as palavras de Pascal Quignard no livro *Ódio à Música*. O silêncio, os ruídos, as lágrimas: figuras rítmicas, presenças fulgurantes na sua obra. A casa da música, o corpo, a boca, a palavra sobre a ponta da língua: “a noite está na fonte das palavras” (QUIGNARD, 1999, p. 14). Talvez porque haja, no silêncio, um ruído. Um ruído de um corpo que o suporta, ou não suporta, que o atravessa e é atravessado por ele. Casa do silêncio, da memória perdida, da lembrança.

Uma espécie de música acrescentada que desmorona o solo, que se dirige imediatamente para os gritos que nos fizeram sofrer sem que nos seja possível nomeá-los, quando nem era possível que conhecêssemos sua fonte. Sons não visuais, que ignoram para sempre a visão, erram em nós. Sons antigos nos perseguiram. Ainda não víamos. Ainda não respirávamos. Ainda não

gritávamos. Ouvíamos. Nos momentos mais raros, poderíamos definir a música: algo de menos sonoro do que o sonoro. Algo que liga o ruidoso (QUIGNARD, 1999, p. 15).

Essa breve passagem nos oferece a medida exata da presença daquilo que se repete na escrita desse autor: “a prevalência de algo que se perdeu e que se refaz em seu texto, através das formas recriadas no espaço de sua obra que quer reescrever o perdido”. Uma escrita tecida na solidão e “marcada pela singular experiência do silêncio” (SILVIANO BRANDÃO, 2006, p. 64). É dessa experiência que Quignard vai tratar no livro *Le nom sur le bout de la langue*. A escolha dessa palavra – tratar – não é de todo distraída. Em pelo menos dois de seus livros: *Ódio à Música e Le nom sur le bout de la langue*, Quignard (1993) organiza sua escrita sob o nome de Tratados. Ao tomarmos essas obras como via de acesso principal à escrita quignardiana, não podemos nos esquecer de que essa palavra “tratado” – nos remete para as acepções: tratar, trato, estudo ou obra desenvolvida a respeito de uma ciência, ou arte, etc. Tratar: curar, transformar. É preciso guardar essas definições para que possamos recuperá-las, neste texto, um tempo depois. É, então, no “Petit traité sur Meduse”, terceiro tratado deste último livro citado, que o autor nos apresenta a seguinte imagem:

Ma mère se tenait toujours à la extrémité de la table à manger, le dos à la porte de la cuisine. Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avavançait au-dessus de nous dans le silence. Maman cherchait un mot. Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain. Éperdue, lointaine, elle essayait, l'oeil fixe sur rien, étincelant, de faire venir à elle dans le silence le

mot qu'elle avait sur le bout de la langue. Nous étions aux aguets, comme elle<sup>52</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 55-56).

E ainda:

Cette tête qui se dresse soudain, la contemplation du corps qui cherche à faire revenir le mot perdu, ce regard parti au loin, ce regard impliqué dans la recherche de ce qui ne peut revenir – l'ensemble de cette tête est impérieusement sexuel<sup>53</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 70).

Nesses dois fragmentos Pascal Quignard traz as marcas de um acontecimento vivido na infância. A mãe na ponta da mesa, a palavra na ponta da língua. As crianças em torno dela, estáticas, esperando a palavra perdida, esquecida, impronunciável. O encontro com o corpo materno à procura da palavra perdida, torna-se uma experiência que Pascal Quignard descreve sob o signo de Medusa, acontecimento imperiosamente sexual porque instaura uma tensão permanente no corpo. Nesse tempo da infância Pascal cai petrificado sob o olhar da medusa, imerso num Real pré-linguístico, pois ele também perdeu a voz por duas vezes, desenvolvendo o sintoma de mutismo. Num tempo depois ele tece a partir do silêncio, no vazio da palavra perdida. Talvez esse tenha sido o destino para essa experiência de perda, de estupor na linguagem, de um corpo estático à espera da voz que por alguns instantes se calou. Destino de uma experiência pulsional,

---

<sup>52</sup> Optei por deixar alguns fragmentos do livro *Le nom sur le bout de la langue* na língua “original” para dividir com o leitor deste texto a curiosa sensação de escutar uma língua estrangeira e se colocar no trabalho de traduzir, quer dizer, criar uma forma, transpor. Para aqueles que desejarem deixo uma proposta de tradução nas notas que acompanham as citações. Minha mãe ficava sempre na extremidade da mesa de jantar, as costas para a porta da cozinha. Bruscamente, ela nos fazia calar. Seu rosto se levantava. Seu olhar se distanciava da gente, se perdia no vazio. Sua mão avançava além de nós, dentro do silêncio. Mamãe procurava uma palavra. Tudo parava de repente. De repente, nada mais existia. Perdida, longe, ela tentava, o olho fixo em nada, brilhando, fazer vir até ela, no silêncio, a palavra que ela tinha na ponta da língua. Nós ficávamos à espreita, como ela.

<sup>53</sup> Esta cabeça que se ergue de repente, a contemplação do corpo que procura fazer com que volte a palavra perdida, este olhar perdido ao longe, este olhar dirigido na procura daquilo que não pode voltar – o conjunto desta cabeça é imperiosamente sexual.

se pudermos recuperar do conceito freudiano os aspectos sexual e silencioso. O silêncio da voz da mãe produz ruídos no corpo do filho, um silêncio guardado pelo contorno da boca, mas que não faz calar a pulsação de um corpo que respira. É essa língua tricotada entre o silêncio da palavra e a respiração do corpo que escava o solo em que é tecida a escrita de Quignard. É no silêncio desse corpo afetado e vivo que encontramos a voz da sua escrita.

Outrora, logos queria dizer “coleta”. Eu coleteo os escombros,  
 Os buracos de luz fugitiva,  
 Os “intervalos mortos”  
 O intruso e o desorientado  
 As *sordidissimas* do antro: a noite é o fundo dos mundos.  
 Tudo leva a não-linguagem. Tentei retornar as coisas que não tinham código,  
 não tinham canto nem linguagem e que perambulavam na fonte do mundo.  
 (QUIGNARD, 1999, p. 162)

A literatura quignardiana apresenta-se como limite à experiência de linguagem revelando esse impossível que resiste a uma total absorção na ordem simbólica. Literatura realizada à beira do Real e do gozo. A escrita de Quignard busca os “intervalos mortos”, “o intruso” e o “desorientado”, para retornar à não-linguagem em que o eco era a voz do invisível e a música penetrava o corpo e invadia a alma (QUIGNARD, 1999, p. 89-131). Esse autor procura na linguagem aquilo que não é mais linguagem, aquilo que não é a palavra. Tenta abordar pela via do simbólico essa assímbolia, deixando aparecer nas brechas e lacunas do seu texto essa *lalíngua* de ruínas. A literatura seria esse impossível da linguagem que marca a separação e o desconforto revelando, nessa escrita taciturna, o trabalho de um gozo que sulca no corpo o limite do representável.

O que constitui o pavor, o terror, nas lembranças, é que a infância é irreparável, e o que é sua parte irreparável foi a parte amplificadora, fogosa e construtiva. Podemos apenas remexer esses depósitos “semânticos sem significações”, esse semes assemes. Podemos apenas fazê-los gritar, como quando abrimos as feridas para examinar seu estado. Como quando arrancamos dos lábios róseos das feridas os pontos que apodrecem e infeccionam.

A cicatriz da infância, como a do que a precedeu e que se espalha no som noturno, será o eletroencefalograma plano (QUIGNARD, 1999, p. 15).

No ensaio “Pascal Quignard, Poética de uma vida escrita”, Ruth Silviano Brandão (2006), nos diz que Quignard conheceu a Medusa, uma figura que representa na obra desse autor, a imersão num Real. Lugar dos fragmentos, dos resíduos de afetos que apenas precariamente acendem a linguagem. “Nesse lugar do silêncio vazio da palavra ele continua a escrever”, privilegiando o silêncio e a solidão, mas não como tentativa de recuperar o fragmento perdido, fazendo desaparecer o fracasso da palavra desencontrada, num trabalho insano de reparar a cicatriz. Se Quignard “reescreve o perdido”, talvez seja mesmo a partir do ponto de construção de uma memória esquecida, da lembrança que aparece como um fragmento, um rastro, um sopro. “Non dans l’affluence incessante du retour mais dans le choix de l’oubli”<sup>54</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 67).

Em sua “poética do silêncio”<sup>55</sup>, Pascal ensaia na ficção o retorno ao ponto do silêncio da palavra perdida, mas não permanece aderido a ela. A escrita de Quignard transita entre a realidade e o Real traçando a descontinuidade entre esses dois registros. Atravessa a experiência da perda da palavra e torce o seu sentido, fazendo bascular a autenticidade do fato vivido e, então, nos diz:

---

<sup>54</sup> Não na afluência incessante do retorno/regresso, mas na da escolha do esquecimento.

<sup>55</sup> Ruth Silviano Brandão nos diz que Pascal “privilegia o silêncio e a solidão, como condições essenciais para aqueles que, como ele, constroem uma poética da solidão”. Desse modo, “preserva sua autonomia, sendo congruente com aquilo que deve ser intratável no artista: a solidão do gesto criativo”. Ver SILVIANO BRANCÃO. Pascal Quignard, Poética de uma vida escrita. In: *A vida escrita*, 2006.

“Todas as vidas são falsas. A narração é que é viva, ou vital, ou vitalizante, ou vivificante”. Narrativa tecida *através* da lembrança da infância, da cicatriz no corpo e do silêncio da palavra na ponta da língua.

A música e o silêncio estão presentes na obra desse autor, enlaçando escrita, vida e afetos. Seja nas suas reflexões ensaísticas, nas ficções ou nos pequenos tratados o que perpassa sua obra é “o saber do perdido, a volta aos lugares inóspitos do vazio, para viver com a despossessão, a partir da aprendizagem da incompletude e da não-totalização” (SILVIANO BRANDÃO, 2005, p. 236). A sua escrita é o impacto e o testemunho de que existe algo para além do vozerio dos excessos, revelando um ruído atrelado ao silêncio e ao som que se pode ouvir a partir daí. A palavra que falta marca a escrita de Pascal Quignard e, se por um lado, o lança aos domínios do olhar de Medusa – “aquele que cai sob o olhar de medusa transforma-se em pedra e aquele que cai sob o olhar da palavra que falta tem a aparência de uma estátua” (QUIGNARD, 1993, p. 28) – por outro lado, é essa ausência que torna a sua escrita imperativa. Quignard busca “a nudez sonora extremamente ferida, infantil, que permanece sem expressão no fundo de nós mesmos” (QUIGNARD, 1999, p. 9), aquilo que está antes da palavra, procurando na origem a coisa literária. A sua escrita se realiza nisso que resta de insublimável na pulsão e que se deposita nessa literatura produzida a partir da “coleta de escombros”.

É possível que sejamos mais obcecados pela origem do que pela morte. Somos com mais frequência visitados pela gruta, a água escura do *amnion*, a voz aguda da infância, do que pelo corpo cadavérico e o silêncio podre (QUIGNARD, 1999, p. 162).

### 4.3- *Através: palavra esticada*

A narrativa de Quignard atravessa a lembrança e trabalha na distância necessária entre a experiência memorada da infância e a palavra que a designa. Se a escrita representa – e aí ela é um artifício que tenta circunscrever ou inscrever uma experiência num outro registro – ela, a escrita, na própria tentativa de reescrever, re-apresenta. No texto de Quignard escutamos a pulsação de um corpo à espera da palavra impronunciável representada pela imagem do corpo petrificado sob os efeitos do olhar da Medusa. Essa imagem escrita representa e nos apresenta o ponto de espanto diante do silêncio da boca. Um silêncio, insistimos, que produz efeitos ruidosos no corpo daquele que espera. A palavra do texto não é a experiência em si, mas o ponto de perda dessa (e nessa) experiência. Ponto do impossível porque a “língua não é captura: não se apodera de nada da substância do Real, nem sequer da mais ínfima porção” (PONTALIS, 1988, p. 144). É isso que permite a Quignard dizer que “quelque chose manque au langage” (QUIGNARD, 1993, p. 67), alguma coisa falta a ela porque na sua própria operação está inscrita a impossibilidade de satisfazer sua exigência – tudo dizer. E ainda, na sua própria operação está o ponto de perda que a anima e lhe dá vida.

A Medusa talvez seja, nessa narrativa, a metáfora do encontro com o ponto de impossível presente na linguagem. A experiência descrita por Quignard o coloca defronte com o silêncio da linguagem e o corpo materno e o que temos dessa articulação é uma língua pulsional intrusiva. Estando a palavra ausente o cenário é o dos gestos, do olhar, do estupor. Corpo diante de corpo sem mediação da palavra. Esse silêncio consiste numa rede de rumores discretos, mas intensos, que desenha no corpo uma primeira grafia. Na escrita de Quignard, a metáfora da Medusa, apresentada no tratado ensaístico do livro *Le nom sur le bout de la langue*, nos permite ler essa

experiência como um instante de fragmentação, anterior ao sentido, despertando uma intensidade e nos mostrando que a lembrança desses afetos traça um circuito que não cessa de se atualizar. Para Quignard “a obsessão sonora não consegue separar do que ela ouve o que ela não cessa de querer ouvir e o que ela não pode ter ouvido” (QUIGNARD, 1999, p. 36). Diante da lembrança desse acontecimento a linguagem fracassa à medida que o sexual resta como aquilo que permanece excedendo a estrutura da linguagem. Isso pelo fato de despertar em seu corpo um prurido de intensidades, afetando a estrutura da linguagem, mas não se aderindo a ela.

Então foi preciso deslizar dessa metáfora, incorporar o seu ponto de estupor, para perceber que “cada palavra reencontrada é uma maravilha”, um reencontro sempre em deslocamento, em outro lugar. A forma nominal do verbo nos fornece a imagem de uma ação em movimento, a força de um acontecimento que se produz no texto. Força essa que não ignora a natureza melancólica da linguagem, quer dizer, a sua natureza de pura perda. Essa idéia está presente em Pontalis (1988), no ensaio “A melancolia da linguagem”. Segundo esse autor, a linguagem nasceu da perda e, portanto, não tem nada que lhe pertença. Ela desloca justamente para ali onde falha, e, assim, realiza seu fracasso. É dessa perda da e na linguagem que estamos sempre nos queixando -- em forma de acusação ou súplica: “palavras impróprias, imperfeitas, impotentes” – com o único objetivo de dar realidade e consistência a um antes absoluto, tempo mítico em que a perda não estava inscrita, em que o olhar não havia se desviado para o tempo de ausência. “Como prescindir dessa queixa?”. É essa a pergunta de Pontalis. “Ela é necessária”, é a sua resposta. É necessário *odiar a música*, essa música que nasce do silêncio, do corpo em posturas, música que está na letra e que, portanto, não ignora o seu rumor. É preciso levar essa queixa contra a linguagem até o ódio, para, assim, poder depositar nela alguma confiança. Confiar nos seus movimentos, amar

suas limitações, o seu intervalo morto, realizando o trabalho de um luto que se faz e, ao mesmo tempo, não termina.

Passando do *Le nom sur le bout de la langue* ao *Ódio à música*, a tirania do silêncio é aproximada da música que faz do corpo a sua presa. “A música é intrusão e captura o corpo. Ela mergulha na obediência aquele que ela tiraniza” (QUIGNARD, 1999, p. 131). Esse silêncio que se impõe o faz dizer que “não conseguirei saber em que momento a música se afastou de mim”. A música se afasta quando é convocada a produzir uma semântica que forneça o sentido à experiência. Quando é chamada a traduzir esse ponto em que o intraduzível apresenta a sua face resistente e insistente. A inscrição da morte revela a sua violência e o seu correlato não pode ser outra coisa senão o gozo, mas não o gozo deletério do início, aquele que o petrificava, mas um gozo como esse lugar atópico em que a lógica do “não-todo” preserva a sua potência.

O intervalo morto é a mão que o tempo estende. Que a morte interrompa, essa interrupção está em nós; ela está em nosso corpo sexuado, em nosso nascimento, em nosso grito como em nosso sono. Em nosso sono como em nosso pensamento. Em nossa marcha sobre dois pés como na linguagem humana (QUIGNARD, 1999, p. 162-163).

Ao tentar recuperar o fragmento da perda da palavra que escapou, um resquício que seja para inscrevê-la numa trama de sentido, a escrita realiza de *novo* – porque é a mesma e outra – a perda. A escrita de Quignard *atravessa* essa perda ao mesmo tempo em que se realiza nela. O que importa na arquitetura desse trajeto são os percursos que apontam as linhas pelas quais retorna o que se afirma – e o que se afirma na escrita de Quignard é o silêncio -- fazendo *devoir* o que é ativo. A linguagem reflui para a ponta da língua, lugar exterior onde não há nada, colocando o

sujeito defronte ao vazio. E Quignard escreve, continua a escrever produzindo uma trama em torno do desagregador, do fragmentário, fazendo poética desse corpo que conhece o silêncio e a morte. Saboreia o prazer da solidão, o “não-todo” da linguagem, realizando uma escrita que revela o valor precioso e absoluto do silêncio e, não apenas, o seu passivo inexpurgável.

O que transpira na escrita de Quignard não é a “memória viva” da mãe sem voz. Não como bloco compacto – memória funesta (lembro “Funes, O Memorioso”, de Borges)<sup>56</sup>, mas um certo deslizamento metonímico da lembrança. Nessa operação do texto, “memória e esquecimento, reconstrução e ficção, invenção e apagamento” (CARVALHO, 2003, p. 64) agem entrelaçados, como a trama e a urdidura do movimento de tessitura do tear. Recordar, repetir e elaborar, parece ser esse o trabalho da escrita, em que a conjunção destacada nos aponta para um trabalho sempre *a mais*. A tentativa de traduzir o silêncio, revisitando os lugares de sua nostalgia talvez tenha aberto, na escrita de Quignard, a possibilidade do surgimento do *novo*. E assim, será preciso seguir mais um pouco em outro lugar, *além* da margem, nos domínios do insólito, lugar em que “algo germina sem vir aos lábios daquele que espia” (QUIGNARD, 1999, p. 56).

Os textos de Quignard parecem ser trançados no espaço entre uma memória esquecida, marcas daquilo que permaneceu intraduzível e daquilo que foi de certo modo representado. Entre a lembrança de um corpo em postura de espera e a falta de memória dele. Uma memória esquecida e uma lembrança sem memória que ganham uma inscrição no trabalho de recordar, repetir e

---

<sup>56</sup> “Funes, O Memorioso” é um conto do escritor argentino Jorge Luis Borges. Nesse conto Borges nos revela a dolorosa febre de Funes pelos pormenores. Sofrendo de uma memória *funesta*, esse personagem se agarra aos detalhes que deveriam ser esquecidos, deixados no tempo distraído do pensamento que desliza. Para Funes não há memória do esquecimento, uma memória que se constrói com resquícios do tempo passado e fragmentos de um por vir. O narrador do conto suspeita, então, que Funes não era muito capaz de pensar. “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos”. In: BORGES. *Ficções*, 2001. p. 119-128.

transpor a partir da criação de uma forma. A tentativa de traduzir essa outra língua pulsional, construindo uma gramática do gozo, faz com que algo germine sem poder ser dito. A sua escrita atravessa esses espaços, permitindo que o texto deslize no rastro de alguns pormenores, algumas inflexões, sendo possível escrever, re-escrever e circunscrever. Num contínuo movimento que marca a criação de uma forma que inclui os ruídos do corpo e o silêncio da música; inclui sem, no entanto, liquidá-los.

#### **4.4 - O silêncio da palavra, os ruídos no corpo: sobre isso se constrói uma forma: *Le nom sur le bout de la langue***

A espera da palavra, o corpo da mulher no seu instante de morte, o estupor daqueles que são capturados, num rápido lampejo, pela boca que se abre sobre a palavra esquecida. É a partir dessas figuras, que nos fornecem uma imagem de uma experiência pulsional, que a escrita de Quignard opera. De certa forma, essa espera é atualizada a cada gesto do escritor e músico, quando ali à espera da palavra e no silêncio entre a música produzida e aquela silenciada, ele experimente de novo essa *Trieb devir*. Se insistimos no aspecto pulsional dessa experiência é porque é esse o ponto que nos indica que, diante do irrepresentável que captura e imobiliza aquele que o vê, e do que sobra dessa experiência, o que se constrói é uma forma.

Em seu texto “O literário e o irrepresentável: a escrita literária segundo Pascal Quignard”, Maria Cristina Álvares revela que essa captura é da ordem do gozo sexual. Apesar de Quignard não utilizar o termo pulsão em seus escritos literários, ou de muito raramente o fazer, a introdução dessa idéia se justifica pelo fato de que a pulsão tem como características principais ser sexual e silenciosa. Diríamos, ao lado dessa autora, que se trata aqui de um gozo “não-todo” inscrito nos

domínios da significância e que arrebatava o sujeito. Um gozo *devenir* que cala, um gozo no corpo para além dos domínios do falo. O que é da ordem da pulsão ou, se quisermos, desse gozo – fórmula que parece deixar claro a intrincação entre vida e morte -- não se esgota, não desenvolve, apenas encontra destinos. A autora do artigo considera que aquilo que aparece sob as designações de “fascinação, sideração, estupor, petrificação, instante de morte e raptos no abismo” (ÁLVARES, 2001, p. 4), nos indica a presença disso que se cala e, ao mesmo tempo, afeta, ao irromper no fluxo das palavras fonéticas.

É de uma experiência extrema e, no entanto, tão comum ao sujeito falante que deixa de o ser, nem que seja por uns instantes que nasce a escrita como *mise au silence du langage* e subversão da ordem que a mesma linguagem instaura no mundo e, correlativamente, *mise en évidence* de uma coisa (muda e sem imagem) que se manifesta numa violência em que vida e morte são indestrinçáveis (ÁLVARES, 2001, p. 5).

Para Quignard “os escritores se fixam para sempre no espanto. Um escritor se define simplesmente por esse estupor na língua”. Ele conheceu a Medusa, mas ao invés de se abandonar no vazio, tratou de mergulhar a linguagem na natureza que está em sua origem. Pascal Quignard segue no texto, e o que o leva a continuar a escrever “é o fato de que toda palavra abre a nostalgia, entre o inferno e o traço e o *Erzatz* da alucinação” (QUIGNARD, 1993, p. 67). Talvez ele o faça como tentativa de abrir um destino – um destino *mais além* -- para o que resta dessa experiência de perda que petrifica o corpo e o abandona no tempo de espera. Com o que resta, resta tecer o fio na ponta da letra. Essa operação de tessitura que ele realiza na escrita não parece ser uma tentativa de costurar o complemento que falta à palavra não pronunciada, desaparecida, aquela da ponta da língua, impronunciável. Não parece ser uma tentativa de negar o vazio aberto

pela boca à espera da palavra. Ele escreve e traduz uma língua distante, “laboriosamente enterrada e tricotada”, traduz a experiência do encontro com aquilo que falta à língua materna – língua da mãe e língua que ele fala – e, no seu trabalho, deixa vazar pelas lacunas do texto o irreduzível em sua materialidade. A forma criada por Quignard não obstrui os espaços por onde escorrem os rumores dessa língua estrangeira.

É esse trabalho de reescrita de uma experiência que inclui o aspecto pulsional de um corpo que atravessa a morte, silencia e escreve e, ainda, escreve, silencia e atravessa a morte que chamamos aqui de tradução. Retomemos o texto de Derrida no momento em que o autor nos convida a acompanhar

(...) esse movimento de amor, o gesto desse amante que trabalha na tradução. Ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não devolve o sentido original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno de sentido (DERRIDA, 2002, p. 49).

É essa idéia da tradução como um trabalho que não restitui, que não afasta os pontos que resistem e que opera a partir da criação de uma forma, que nos interessa aqui. Esse parece ser o ponto da escrita de Pascal Quignard, esse “amante silencioso” que escreve o *Ódio à Música* e o *Le nom sur le bout de la langue*. Quignard revisita lugares e reescreve incluindo o estupor da palavra perdida sem, no entanto, tentar recuperá-la. “Torce a dimensão anterior, e assim, desenha uma nova topologia” (SILVIANO BRANDÃO, 2006, p. 65). Quignard não se livra do estupor. Não abandona o silêncio da palavra na ponta da língua e, no entanto, segue na sua escrita, nos demonstrando, através do seu gesto, a passagem do corpo de um gozo petrificado a um outro modo de gozo incluído no trabalho da mão que cinge o papel e faz vibrar o instrumento. Ele cria

uma forma que inclui a fratura da língua, atravessado pela memória de um corpo estático, de um olhar fixado no tempo da ausência que revela “as sombras no interior da boca que se cala”.

Vimos, no segundo capítulo desta dissertação, que a transposição como trabalho de criação de uma forma – a forma da escrita quignardiana são os tratados – não visa uma síntese e não produz um disfarce. Trata-se antes da composição de um mosaico que pulsa mais do que explica mostra mais do que reproduz. É uma exigência a mais diante do que resta intraduzível. Na forma da transposição temos o contorno por onde a intensidade pulsional pode fluir sem represamentos, mas com pontos de imantação que nos indicam que a forma não é nem dispersão nem solda, apenas passagem.

#### **4.5 – Traduzir e transpor**

Traduzir é também transpor, nos ensinam os dicionários, e a transposição é uma operação que exige a criação de uma forma, um artifício. Alain Badiou (2004) retoma a idéia de transposição em Mallarmé – transposição poética – para aproximá-la da cura em psicanálise. Neste texto, tomamos tradução e transposição na tentativa de mostrar que a escrita de Pascal Quignard opera nesse movimento de tradução de uma experiência de desaparecimento que incide no corpo, de um passado esquecido e, no entanto, nunca lembrado, para transpô-la através da criação de uma forma. Assim, nos parece que entre a tradução e a transposição a conjunção *e*, ao contrário do verbo, oferece a medida de um movimento um pouco mais adiante.

O termo cura abre um campo semântico vasto, mas quando associado ao adjetivo psicanálise, aponta para um sentido específico. Entre as significações da palavra cura encontramos uma que

se aplica a queijos e madeiras. Curar um queijo ou uma madeira é “realizar sua máxima potencialidade, torná-lo melhor, ou atingir uma condição de utilização. Assim um queijo curado realiza plenamente seu próprio sabor” (SAMPAIO, 2006, p. 88). Parece ser esse o sentido de cura que Badiou propõe ao aproximá-la da transposição poética. Uma cura que apura o sabor do desaparecimento, que promove uma passagem de um estado a outro sem, no entanto, negar o ponto de silêncio que a incita. A diferença sofrida nessa passagem não é nos elementos da transposição, mas no modo como esses elementos são rearranjados, no desenho que se forma a partir do trabalho de incluir e torcer o que é da ordem pulsional. Se o que está no início da operação de transposição são os efeitos de uma experiência que acorda um corpo e o coloca à espera da palavra desaparecida, disso o sujeito não se cura. Desse desaparecimento que o incita e que o habita ele não “descura”.

Seguindo Badiou (2004), a transposição poética é uma passagem na língua, uma passagem do ponto de impotência da língua à experiência de impossível na língua. Esse autor recupera o trabalho de transposição poética em Mallarmé<sup>57</sup>, para quem a causa da impotência seria a perda ou o desaparecimento. É esse “desastre”, esse “mal-estar”, que a operação do poema deve superar através de uma lógica que lhe é própria. O poema se ocupa do desaparecimento do objeto, ele o examina e tenta organizar uma vitória sobre o desaparecimento. Uma vitória que não é uma

---

<sup>57</sup> No poema em prosa “Igitur”, podemos encontrar o trabalho de transposição realizado por Mallarmé. Sobre esse poema Mallarmé diz: “É um conto pelo qual quero esmagar o velho monstro da impotência, a fim de me encerrar no grande trabalho já reestudado”. E, ainda, “criei toda minha obra só por eliminação, e toda verdade adquirida nascia apenas da perda de uma impressão que, havendo luzido, tinha-se consumido e me permitia, graças às suas trevas descerradas, avançar mais profundamente na sensação das trevas absolutas”. O absoluto em Mallarmé se aproxima do que ele chama de o vazio, o nada, o infinito. O túmulo, a morte, as sombras são figuras que na poética de Mallarmé oferecem um contorno a essa experiência do desaparecimento do objeto. No poema “Igitur” elas aparecem não para negar ou consolar, mas ao contrário, para afirmar essa experiência de falta. No final da sua prosa poética, ele escreve: “prefiro a palavra para afundá-la de novo em sua inanidade”. Ver: MALLARMÉ, S. *Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 72-117.

tentativa de consolo, nem ao menos o retorno daquilo que desapareceu. Uma vitória que não recupera e, ainda, não nega essa experiência absoluta. Para Badiou, existe no poema de Mallarmé a organização de um desaparecimento na língua que visa conseguir a vitória sobre o desaparecimento inicial. Essa operação, que parte dos vestígios da perda, produz uma forma, um artifício que trata a perda do objeto, produzindo um desaparecimento segundo. O que se afirma ao final é o próprio desaparecimento, porque o poema não traz de volta o que foi perdido, ele mimetiza, trabalha sob os vestígios, organiza o desaparecimento e produz uma forma que não nega a perda, ao contrário, afirma o ponto de impossibilidade. “O texto faz advir a possibilidade do “mais impossível ainda” como alteração fundamental do “ainda”” (BADIOU, 2002, p. 120). Em Mallarmé, o poema organiza um dispositivo consistente que vem maquinar a apresentação sensível de um regime do pensamento atravessado pela subtração e pelo isolamento. Como um artifício, o poema ultrapassa em poder aquilo de que o sensível é capaz, por tocar o ponto do inominável.

A transposição seria essa operação que parte da experiência de perda ou desaparecimento -- causa da impotência --, vasculha seus rastros e cria uma forma que, ao contrário de redimir, produz um desaparecimento segundo. Como um artefato não natural, o poema deixa escorrer da experiência do desaparecimento as garantias de um retorno, enxuga a perda no trabalho mesmo de reproduzi-la num outro ponto, não mais no da experiência de impotência, mas no ponto de experiência do impossível. Para Badiou (2002), o poder de revelação de um poema, no seu trabalho de transpor, enreda-se em torno de um enigma, fazendo com que a verificação desse enigma transforme o Real de impotência em potência do verdadeiro. É justamente por trabalhar na potência das línguas e tocar o seu impossível a se escrever numa lógica significante, que o poema revela a sua potência. A lógica do poema parte daquilo que restou dessa experiência – de uma experiência

com o Real – e fornece o contorno do encontro com o Real do dizer. Essa passagem é operada na língua e revela que o poema toca o impossível, lugar da palavra na ponta da língua.

A transposição exige a criação de uma forma, a partir da recuperação dos vestígios da experiência – lembranças esquecidas e aquelas que não puderam ser esquecidas porque nunca foram lembradas -- que potencializa o “sabor” desses vestígios. O poema é essa forma que apresenta e realiza o desaparecimento que é sempre o mesmo e outro. Isso porque se não há cura para a experiência pulsional, se o que resta são sempre os vestígios e, se a transposição é uma mudança no estado e não naquilo que sobrou dessa experiência de perda, o desaparecimento que o poema realiza parece ser o mesmo de antes. Trabalho de repetição do mesmo, apenas num outro lugar. De fato, a transposição é um trabalho que indica o deslocamento de elementos de uma posição para outra, um transporte, poderíamos dizer. Mas é uma transposição que exige, é essa a palavra, a criação de uma forma que, ao realizar ao máximo a potência do desaparecimento, ou os ruídos que sobram dessa experiência, no seu trabalho de repetir o mesmo produz o *novo*.

Ao aproximarmos o trabalho de tradução da operação de transposição, apontando que a escrita de Pascal Quignard flui por essas linhas, recuperamos da noção de tradução os seus aspectos de trabalho de transferir elementos de uma língua para outra numa operação que deixa descoberto o intraduzível. Traduzir e transpor seria “menos mudar de língua do que mudar a própria língua e, nela, reencontrar o estrangeiro da linguagem” (PONTALIS, 1988, p. 151), quer dizer, reencontrar esse ponto do Real que a experiência do impossível revela. Ponto para o qual não há cura. Assim, a transposição seria uma exigência *a mais* diante disso que resta da tarefa tradutiva, ela exige a criação de uma forma que passa por um ponto e mira a outra margem, bem em frente, mas nessa travessia, ou nessa passagem percebe-se “que vai dar mesmo num outro ponto, muito mais

abaixo, num ponto que não se podia imaginar antes”. É essa a vitória sobre a perda que a operação do poema mira, mesmo sem saber em que ponto vai dar. É a essa operação que Alain Badiou aproxima a cura em psicanálise. Uma vitória sobre a perda que exige a criação de uma forma por parte de um sujeito que é afetado por ela, mas não é “a presa, ou a vítima dessa perda”.

É essa operação que nos parece ser a exigência diante desse corpo pulsional, “não-todo” articulado à linguagem, que não tendo mais que transmitir uma mensagem que o habitava, pode inventar *novos* usos. Isso não significa uma eficácia, ou um êxito que desconsidera a insistência pulsional com seus aspectos intraduzíveis. O que o poema traz é uma forma que, ao contrário de desconsiderar o impossível a se escrever numa arquitetura significativa, opera a partir dele. Consentir com esse impossível é deixar soar o estrangeiro, o silêncio e o sem sentido (*pas de sens*) na forma criada.

#### **4.6 - E então: “vingar-se da voz que o abandonara”**

Vingar: reparar, punir, mas também transpor, vencer. É dessa vingança que Pascal Quignard trata. Vingança trançada em torno dos vestígios de uma experiência de infância que produziu, a partir do silêncio da palavra, os ruídos no corpo. Se naquele tempo Pascal emudeceu, capturado pelo olhar da Medusa, agora ele escreve. Transpõe traços de uma experiência que se movimenta fora do espaço de circulação de significados. Realiza uma “poética da vida escrita” a partir da criação de uma forma: *Le nom sur le bout de la langue*. Transpõe o vivido para a forma criada e, assim, deixa soar a intensidade do gesto que a impulsionou.

A frase *Le nom sur le bout de la langue* que dá nome ao seu livro, frase poema, parece ser a forma criada por ele como exigência da operação de transposição que realiza. Se essa forma não interrompe a ligação com as marcas de uma experiência que parece estar na sua origem – a palavra na ponta da língua –, ela, a frase poema, reescreve essa experiência num outro ponto, na outra margem do rio. “Entre a história e a ficção, entre o corpo do sujeito e o *corpus* textual, entre as terras do literário e o terra-a-terra do vivido. Híbrido, litorâneo” (CASTELO BRANCO, 1994, p. 58), a frase poema é aquela que busca a palavra no seu sentido literal. Transpondo num nome, numa letra, aquilo que não se traduz mais.

Le poème est ce jouir. Le poème est le nom trouvé. Le faire-corps avec langue est le poème. Pour procurer une définition précise du poème, il faut peut-être convenir de dire simplement: le poème est l’exact opposé du nom sur le bout de la langue<sup>58</sup> (QUIGNARD, 1993, P. 73).

Quignard parece buscar a palavra na sua materialidade tornando a experiência com o impossível absoluta e fazendo da sua escrita um espaço litorâneo entre o saber sobre essa experiência e o gozo que se subtrai daí. O poema não recupera, não nega, não escamoteia o desaparecimento. Ao contrário, ele apresenta, mostra, revela, afirma esse ponto do Real do dizer. E a poética de Quignard nos apresenta as formas do desaparecimento, as figuras que realizam o seu contorno: o silêncio, a casa, a boca aberta à espera da palavra perdida . É sobre essa borda, onde o nome se reduz ao silêncio, em que a tarefa de tradução se rendeu à renúncia, que o fio de sua poética toma corpo.

---

<sup>58</sup> O poema é esse gozo. O poema é o nome encontrado. Fazer corpo com a linguagem é o poema. Para obter uma definição precisa do poema, talvez fosse necessário dizer simplesmente: o poema é o exato oposto da palavra na ponta da língua.

Língua acresce o “fora”, o “depois de”, a ausência, o descontínuo, a morte, a divisão binária, o casal, o intervalo, o duelo, o sexo, a luta.

Da mesma maneira que a negação aos olhos do lingüista não suprime nada: ela acrescenta à frase positiva as marcas do que a nega (QUIGNARD, 1999, p. 20).

É esse silêncio da palavra na ponta da língua – língua materna, língua da mãe – e os vestígios que restam dessa experiência que Quignard parece incluir na sua escrita. *Le nom sur le bot de la langue* é a forma criada, o destino para o que restou de uma experiência que atravessa o corpo. Uma vingança sobre o desaparecimento que não sendo nem a tentativa de recuperar a palavra perdida, nem ao menos de fazer desaparecer a experiência de perda, permite a ele continuar dizendo, através das mil vozes criadas na oscilação entre o alheio e o próprio, que “aussi, toujours, toute parole est incomplète” (QUIGNARD, 1993, p. 64)<sup>58</sup>.

Pascal Quignard é escritor e músico, atividades em que o corpo, no seu eterno aspecto pulsante, não está, de modo algum, apartado do ofício. Trabalho de um corpo que escuta os ruídos de uma escrita tocada pela grafia de notas e, sempre, por uma palavra na ponta da língua. É sob esse fio tecido que ele cria as formas que parecem emergir de uma substância libidinal que tocam o corpo daqueles que se aventuram na sua leitura.

---

<sup>58</sup> Sempre toda palavra é incompleta.

Experimentar pensando o que procura se dizer antes mesmo de saber, é, sem dúvida, o movimento de escrever. Por um lado escrever com essa palavra na ponta da língua; de outro, com o todo da linguagem que foge sob os dedos. É o que se chama queimar, na aurora da descoberta (QUIGNARD, 2002, p. 136)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> QUIGNARD, Pascal. *Les ombres errantes*. Paris: Grasset, 2002. p. 136. Apud: SILVIANO BRANDÃO. Ruth. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p.113.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando as palavras gregas se tornaram romanas, quando as palavras latinas se tornaram francesas, seus sentidos mudaram mais do que o rosto dos marinheiros e dos comerciantes que as traziam, que o rosto dos legionários que as gritavam. (...) As palavras mudavam. Um pouco as barbas e os colarinhos. Mas podemos supor os mesmos rostos.

Os sexos eternos.

O mesmo olhar sobre nada, no fundo do qual o desejo lança um mesmo fulgor terrível, e que é atormentado da mesma maneira pela tão constante progressão da velhice, o medo da intolerável passividade do sofrimento, a inverbalizável certeza da morte em seu lamento, ou em seu grito, em seu sopro derradeiro.

Vejo os mesmos rostos. Adivinho os tão idênticos, insuficientes, amedrontados, engraçados, corpos nus sob o pano que os veste. Mas ouço acentos e palavras que tenho dificuldades em compreender (QUIGNARD, 1999, p. 23-24).

São essas as palavras de Pascal Quignard no Primeiro Tratado – As lágrimas de São Pedro – do seu livro *Ódio à Música*. Essa escrita dos traços, que busca o que está antes da música, é tecida a partir do silêncio da mãe, encontrando na densidade da palavra e na força do gesto os acentos que resistem a entrar na lógica de uma compreensão. Os sentidos mudam, as palavras mudam e, assim, nos aproximamos do ponto em que a tarefa de traduzir toca o seu impossível. As palavras de Quignard nos remetem à Babel – lembremos aqui o livro *Torre de Babel*, de Derrida (2000) -- como isso que resta intraduzível e intocável e que leva à tarefa outros tradutores. Quignard parece buscar a palavra viva que possa capturar o gozo da palavra original, aquela da ponta da língua, a partir dos vestígios inscritos no corpo em postura de espera.

Esse amante do silêncio e da música busca na materialidade dos sons – feito de *lalíngua* e de notas musicais – aquilo que está além, ou aquém do verbo, aproximando-se e, ao mesmo tempo, se distanciando de suas fontes pulsionais. Permanecer aderido a essas fontes, numa eterna tentativa de restituir o sentido da palavra perdida, talvez o mantivesse preso a um gozo que petrifica. O encontro face-a-face com Medusa produz um gozo sexual que num primeiro momento imobiliza, mas em seguida o leva a um “*désir irrévocable, beaucoup plus qu’irrésistible, d’affronter Méduse, de tenir tête, front à front, à la face à face féminine et humaine*”<sup>60</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 85). Quignard beneficia-se desse estupor na linguagem, aproxima-se das fontes pulsionais, sem permanecer aderido a elas, para escrever no outro lado da margem. Há nesse gesto o deslocamento de um gozo mortífero para um outro modo de gozo, que não pode ser todo escrito na lógica da significação. A forma produzida -- *Le nom sur le bout de la langue* -- mantém a intensidade do corpo, visto que o trabalho de transpor não significa uma abolição do resíduo pulsional.

Esse ponto do silêncio e da estranheza, presentes na escrita de Quignard, nos aproximam da pulsão de morte freudiana naquilo que ela tem de desalinhada ao campo da representação. A imagem presente na capa do seu livro *Le nom sur le bout de la langue*, nos oferece a medida dessa aproximação. Trata-se de uma imagem que apresenta um rosto formado a partir de estilhaços de cerâmica, numa espécie de mosaico, com a boca entreaberta e a expressão taciturna. Uma pele marcada pelos traços deixados pelo acontecimento inominável que afetou esse corpo e o deixou à espera de uma palavra que pudesse dizer sobre o gozo produzido a partir dessa experiência de estupor diante da ausência da palavra materna. Diante disso, Quignard escreve

---

<sup>60</sup> Desejo irrevogável, mais que irresistível de afrontar Medusa, de se colocar frente a frente, à face feminina e humana.

“Ce non-retour du mot, cette nostalgie, cette souffrance du non-retour est le langage”<sup>61</sup> (QUIGANRD, 1993, p. 67). Ele experimenta o silêncio da voz, da música e da ausência da palavra para deixar que esse mesmo silêncio revisite os estilhaços de corpo e, assim, ofereça o ritmo de sua escrita.

Tomemos a fórmula freudiana “Recordar, repetir e elaborar”. Dissemos, no primeiro capítulo desta dissertação, que a conjunção *e* nos oferece a medida de um trabalho *a mais*, diante do que resiste à rememoração. Não se trata apenas da resistência daquilo que encontrou o seu lugar na trama psíquica, mas também do que “ensaia sem texto”, do “acontecimento Real” que não aconteceu outrora, mas que advém agora no ato mesmo de repetir. A escrita de Quignard parece atravessar os verbos da fórmula que propomos ao lado dessa deixada acima: “Repetir, traduzir e transpor”. Ao insistir nessa via repetitiva, revisitando os lugares dos afetos e enigmas produzidos nesse tempo da infância, o gozo mortífero do início é circunscrito e, de certa forma, cifrado. Mas, se a tradução não visa uma restituição do sentido, uma sintaxe fechada e exaustiva, o próprio trabalho de traduzir esbarra no ponto em que nada mais se traduz.

Assim, ao passar e repassar por essa via o que se produz é um *novo*. Um *novo* corpo que porta os traços de outrora, mas que exige a criação de uma forma para deixar viver o que agora se apresenta como uma *Trieb por vir*. Ele escreve a partir da memória de um acontecimento que o aflige e da falta de memória dele, de um fragmento de vida e daquilo que é apenas o resto de um sonho. E assim, nos diz no “Petit traité sur Méduse” que “Ce petit traité qui concerne Méduse

---

<sup>61</sup> Esse não retorno da palavra, essa nostalgia, este sofrimento do não retorno, é a linguagem. A expressão *em souffrance* pode ser traduzida por “em suspense”, “que espera a sua conclusão”. Talvez aqui as duas possibilidades de tradução fossem interessantes. Diante do não retorno da palavra há uma espera e também um sofrimento.

n'est qu'un morceau de ma vie. Le conte, au contraire de ma vie, est un morceau qui est resté du rêve”<sup>62</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 99).

O sonho desses amantes que trabalham na tradução é o de recontrar a palavra que possa dizer isso que escapole aos domínios da trama simbólica. Traduzir, num só golpe, essa língua exilada e obscura dos gestos e da materialidade dos sons, na tentativa de apagar os vestígios do que é dispersão. Ao contrário disso, a tradução revela o intraduzível, deixando pulsar o estrangeiro que nos habita. A forma exigida na transposição não escamoteia esse vivo que insiste, mas que não cinde, diante de todas as tentativas tradutórias. A tradução é uma operação, que ao trabalhar na dura matéria da língua, produz um resto, indicando que a equação simbólica nunca é exata. O intraduzível é o que resta da operação de tradução, mas também aquilo que é engendrado por essa tarefa. A tarefa é então a de traduzir e transpor, a partir de uma forma, um nome, esse tutano intraduzível que resta como caroço diante de todas as injunções tradutórias, nos diz Derrida (2000). Entre o trabalho de tradução do conceito e o trabalho de tradução poética, entre a clínica e a literatura quignardiana, há um ponto importante: a presença de um corpo pulsional que exige um trabalho a *mais*.

Nesta dissertação, recuperamos as argumentações freudianas a respeito da pulsão de morte apontando para o seu aspecto traumático e silencioso. Após, apresentamos o trabalho de tradução desse conceito (talvez uma exigência do próprio conceito de pulsão), indicando que na leitura de Laplanche e Lacan há um vetor que aponta para o corpo no seu aspecto intensivo. As formas “Pulsão sexual de morte” e “gozo” preservam a intensidade do campo pulsional com os seus

---

<sup>62</sup> Esse pequeno tratado que se refere à Medusa é somente um fragmento da minha vida. O conto, ao contrário da minha vida, é um fragmento que restou do sonho.

aspectos traduzíveis e intraduzíveis. Ao trabalhar essas formas, a intenção não era a de apagar as diferenças teóricas presentes na leitura desses autores, apenas a de indicar que há sempre algo que resta no trabalho com a pulsão de morte. Teoria e clínica foram aproximadas nesse ponto que revela a exigência de tradução, ao mesmo tempo em que resiste a ela. Foi a literatura quignardiana que acompanhou a trajetória desta dissertação do início ao fim, e nos forneceu as imagens para trabalhar as idéias a respeito da tradução no campo teórico, articulando à tradução poética e a tradução operada na clínica. Revisitar, traduzir e acompanhar a escrita de Quignard nos forneceu os fios para pensar a tradução e transposição no campo da pulsão de morte como uma exigência que leva à tarefa de transpor, através de uma forma – uma escrita – essa intensidade. Quer dizer, passar além de, inverter a ordem, retirar de um lugar e colocar em outro o que resta da pulsão, quando se renuncia a traduzir o que não mais se presta a isso. A criação de uma forma nos revela que

Écrire, c'est entendre la voix perdue. C'est avoir le temps de trouver le mot de l'énigme, de préparer sa réponse. C'est rechercher le langage dans le langage perdu. C'est parcourir sans cesse l'écart entre mensonge ou l'Ératz et l'opacité inintelligible du réel (...) <sup>63</sup> (QUIGNARD, 1993, p. 94).

Ao trabalhar nesse fio de encontro e desencontro da palavra, sem tentar recuperá-la toda, ou responder todo o enigma, esgotando o que seria o seu ruído insistente, Quignard nos apresenta o trabalho que é exigido àqueles que atravessam o silêncio. Um trabalho que se aproxima daquele exigido em uma análise, quando então se tromba com esse aspecto de um corpo pulsional intensivo, como esse lugar em que a vida cava saídas, na versatilidade do impossível. Também o

---

<sup>63</sup> Escrever é escutar a voz perdida. É ter o tempo de procurar a palavra do enigma, de preparar a sua resposta. É procurar a linguagem dentro da linguagem perdida. É percorrer, sem cessar, o intervalo entre a mentira ou o *Ératz* e a opacidade ininteligível do real.

texto quignardiano exige um trabalho a mais, uma exigência que se apresenta na densidade de sua obra que quer reescrever o perdido. A articulação entre a poética de Mallarmé, a transposição e a literatura dos tratados quignardianos nos parece uma via fértil. Fica essa exigência como o eco importante para outros trabalhos.

Por fim, é preciso dizer que percorremos vários caminhos durante a escrita desta dissertação. Uma via pública, principal, e outra, às margens. Nesse trajeto, várias vozes se intrometeram no texto e apareceram nas notas, nas epígrafes, nas lembranças que surgiam enquanto trilhava a via principal. Às margens do texto, produziram um eco que interfere, ultrapassa e fere essa escrita. E agora, ao escrever estas considerações finais, um outro texto reaparece na lembrança, na verdade um pequeno diálogo que reproduzimos abaixo:

*“Onde fica a saída?” Perguntou Alice ao gato que ria.*

*“Depende”, respondeu o gato.*

*“De quê?” Replicou Alice*

*“Depende de para onde você quer ir” (LEWIS CAROL).*

Talvez possamos terminar estas considerações com uma afirmação: não saímos inteiramente. Afinal, não se sai de um texto sem que um outro ponto seja vislumbrado, trata-se então desse eterno devir, terminável, interminável, com fim, sem fim.

**BIBLIOGRAFIA**

ABRANHAM, Nicolas. A casca e o núcleo. In: ABRANHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1995, p. 191-214.

ARROJO, Rosemary. A tradução e o flagrante da transferência: algumas aventuras textuais com Dom Quixote e Pierre Menard. In: \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

AULAGNIER, Piera. *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. In: BRANDÃO, Vera Maria Vinheiro (org.). *A psicanálise e os discursos*. Rio de Janeiro: Revista da Escola da Letra Freudiana, 2004. p. 237-242.

\_\_\_\_\_. O que é um poema, e o que pensa dele a filosofia. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação liberdade, 2002. p. 29-42.

\_\_\_\_\_. Uma dialética poética: Labîd bem Rabi'a e Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação liberdade, 2002. p. 65-78.

BAETA, Vânia. *Luz preferida: a pulsão da escrita em Maria Gabriela Llansol e Thérèse de Lisieux*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós graduação em letras (estudos literários) da Faculdade de letras da UFMG, 2006.

BARRENTO, João. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. Trad. de João Barrento (inédito).

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (org). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Núcleo de tradução/ UFSC, 2001.

BERNARDES, Angela. *Tratar o impossível*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BIRMAN, Joel. A prosa da psicanálise: A pulsão como intertexto. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993, p.25-37.

\_\_\_\_\_. A constituição do campo transferencial. In: \_\_\_\_\_. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991, p. 167 – 209

\_\_\_\_\_. A ausência de inscrição e o transbordamento pulsional. In: \_\_\_\_\_. *Freud e a interpretação psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991, p. 224 – 237.

\_\_\_\_\_. Sujeito e estilo em psicanálise. Sobre o indeterminismo da pulsão no discurso freudiano. In: HYPPÓLITO, Arthur de Moura (org). *As pulsões*. São Paulo: Escuta, 1995, p. 25 – 52.

BLEICHMAR, Silvia. *A fundação do inconsciente: destinos de pulsão, destinos do sujeito*. Porto Alegre: Artes médicas, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Funes, O memorioso. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

CARVALHO, Ana Cecília. Poética da tradução. In: \_\_\_\_\_. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2003.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

COELHO JÚNIOR, Nelson. Psicanálise, corpo e setting. In: FIGUEIREDO, L. C.; COELHO JÚNIOR, N. E. *Ética e técnica em psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983. p.120

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.56

\_\_\_\_\_. *Torre de Babel*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2002.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

ELUARD, Paul. *Últimos poemas de amor*. Trad e pref. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

FERENCZI, Sandor. Confusão de línguas entre os adultos e as crianças. In: \_\_\_\_\_. *Psicanálise IV – Obras completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Fernanda Pacheco; KLATAU, Perla. Dos limites da interpretação à valorização da experiência do vivido na clínica psicanalítica. Texto apresentado no *IV Encontro dos estados gerais da psicanálise*. São Paulo, novembro de 2005.

FINGERMANN, Dominique. A abertura do campo Freudiano: o inconsciente e a sexualidade. Texto apresentado no encontro preparatório para o *Encontro internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano: As realidades sexuais e o inconsciente*. Belo Horizonte, 2006.

FREUD, S. Carta 52 (1896) In: \_\_\_\_\_. *Publicações pré-analíticas e esboços inéditos*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Carta 69 (1897) In: \_\_\_\_\_. *Publicações pré-analíticas e esboços inéditos*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1893). In: \_\_\_\_\_. *Estudos sobre a histeria*. Vol II. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. A interpretação de sonhos (1900). Vol. IV e V. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Sobre o início do tratamento (Novas recomendações aos médicos que exercem a psicanálise) (1913). In: \_\_\_\_\_. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. A guisa de introdução ao narcisismo (1914). In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Trad. Luiz Alberto Hanns. Vol 1. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. Recordar, repetir e elaborar (1914). In: \_\_\_\_\_. *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Recalque (1915). In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Pulsões e destinos da pulsão (1915). In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

\_\_\_\_\_. O inconsciente (1915). In: \_\_\_\_\_. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Conferência XXIII – O caminho da formação dos sintomas. In: \_\_\_\_\_. *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (ESB)

\_\_\_\_\_. O estranho (1919). ESB. In: \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Além do princípio de prazer (1920). In: \_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Além do princípio de prazer (1920). In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Trad. Luiz Alberto Hanns. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006. (ESB)

\_\_\_\_\_. O ego e o id (1923). In: \_\_\_\_\_. *O ego e o id e outros trabalhos*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. O problema econômico do masoquismo (1924). In: \_\_\_\_\_. *O ego e o id e outros trabalhos*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Observações sobre a teoria e prática da interpretação de sonhos (1923). In: \_\_\_\_\_. *O ego e o id e outros trabalhos*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Construções em análise (1937). In: \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Vol. XXIII. Rio de Janeiro Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Análise terminável e interminável. In: \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Vol. XXIII. Rio de Janeiro Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

\_\_\_\_\_. Esboço de psicanálise (1940 [1938]). In: \_\_\_\_\_. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Vol. XXIII. Rio de Janeiro Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB)

IANNINI, Gilson. Witz, lógica, poesia. (texto inédito)

LACAN, Jacques. *O seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *O seminário. Livro 20. Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. O estágio do espelho como formador da função do eu (1949). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Radiofonia (1970). In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LAPLANCHE, Jean. *Vida e morte em psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

\_\_\_\_\_. Traumatismo, Tradução, Transferência e outros trans(es). In: \_\_\_\_\_. *Teoria da sedução generalizada e outros ensaios*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

\_\_\_\_\_. *Novos fundamentos para a psicanálise* (1987). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAPLANCHE, J; COTET, P.; BOUGUIGNON, A. *Traduzir Freud* (1989). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAURENT, Éric. Poética pulsional. In: *Almanaque* – Revista do Instituto de psicanálise e saúde mental de Minas Gerais, n 8, novembro de 2002, p.67-71.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MANDIL, Ram. O escrito para não ser lido. In: \_\_\_\_\_. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. RJ/BH: Contra capa/UFMG, 2003.

MILLER, Jacques-Alain. Os seis paradoxos do gozo. In: *Opção Lacaniana* - Revista Brasileira internacional de psicanálise, n. 26/27, 2000.

MILNER, Jean-Claude. Antedizer. In: \_\_\_\_\_. *O amor da língua*. Artes Médicas, 1987.

MINOR, Nata. Langue étrangère. In: MASCOVICI, M.; REY, J-M. *L'Écrit du temps*. Paris: Les éditions de minuit, 1987. n. 13, p. 113-117.

NERI, Regina. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PONTALIS, J.B. *Perder de vista: Da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

\_\_\_\_\_. *A força da atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RIBEIRO, Paulo de Carvalho. Sedução generalizada e primazia do sexual. In: *Percurso*, nº 16, 1996, p.49-57.

\_\_\_\_\_. *O problema da identificação em Freud: recalçamento da identificação feminina primária*. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. Identification passive, genre et séduction originaire. Texto apresentado nas *Journées Internationales Jean Laplanche*. Lanzarote, 2006.

RIBEIRO, Lucas Mello C. Alíngua de Rousseau. In: *Revista estudos lacanianos*, n. 1, 2008, p. 95-104.

RITVO, Juan. O conceito de letra na obra de Lacan. In: *Revista da Letra Freudiana: A Prática da letra*. Rio de Janeiro: 2000, n 21.

SOLER, Colette. *Variáveis do fim de análise*. SP: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. O corpo no ensino de Jacques Lacan. In: \_\_\_\_\_. *Papéis do Simpósio do Campo Freudiano de Belo Horizonte*. Trad. Thaís Gontijo e Andréa de las Casas Moreira. Belo Horizonte, 1989.

\_\_\_\_\_. O não-todo do gozo e a sexualidade feminina. In: \_\_\_\_\_. *A psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

SAMPAIO, Camila Pedral. Considerações sobre a cura em psicanálise. In: CARVALHO, Ana Cecília; FRANÇA, Cassandra Pereira (orgs.). *Estilos do xadrez psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

SCHNEIDER, Michel. A pequena valise preta. In: \_\_\_\_\_. *Mortes imaginárias*. São Paulo: A girafa editora, 2005. p. 215 – 222.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VIDAL, Eduardo A. Heterogeneidade Deleuze–Lacan. In: ATTIEZ, Éric. *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.479 – 491.

\_\_\_\_\_. La torsión de 1920. In: COSENTINO, Juan Carlos. *El giro de 1920: más allá del principio de placer*. Argentina: Imago Mundi, colección materiales de cátedra, 1999. p. 113 – 122.

ORLANDI. Luiz B. L. Corporeidade em Minedesfile. In: *Alegrear* (revista eletrônica). n 1, ano 2004. Disponível em: [www.alegrar.com.br](http://www.alegrar.com.br)

\_\_\_\_\_. Vagas entre sol e lua. Comunicação apresentada no *V simpósio internacional de filosofia – Nietzsche e Deleuze: Arte e resistência*. Fortaleza, 8-12/11/2004

PAZ, Octavio. *Tradução literatura e literalidade*. Ensaio traduzido por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: Caderno Viva voz, Fale/UFMG, 2006.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu* (1928). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

## **Dicionários**

AURÉLIO, Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 3 edição. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1996.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

### **Bibliografia Pascal Quignard**

ÁLVARES, Maria Cristina. O literário e o irrepresentável: a escrita literária segundo Pascal Quignard. Texto apresentado no IV Congresso internacional da associação portuguesa de literatura comparada. Portugal, 2001.

ARGAND, Catherine . Pascal Quignard: um eremita em Paris. In: *Revista Label France*.vol 12, 2002.

QUIGNARD, Pascal. *Todas as manhãs do mundo* (1991). Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ódio à Música* (1996). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SILVIANO BRANDÃO, Ruth. Pascal Quignard, poética de uma vida escrita. In: \_\_\_\_\_. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: Sete letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida. In: *Alea* - Revista de estudos neolatinos. v. 7, p. 235-243, 2005.

\_\_\_\_\_. *Todas as manhãs do mundo*. In: *Aletria* – Revista de estudos literários. Belo Horizonte. 2001. p. 272-276.