

# **ensaios**



# A escrita e/ou a vida

---

Maria Luisa de La Oliva de Castro

Tomo emprestado do esplêndido livro de Jorge Semprún *A Escrita ou a Vida*<sup>1</sup>, o título de minha conferência, com o acréscimo do “e” para distinguir as duas formas que na lógica podem assumir a disjunção: excludente ou não excludente. A primeira implica uma escolha na qual se exclui uma das partes da asserção: ou a escrita ou a vida, mas não ambas de uma única vez, enquanto a segunda implica que na escolha pode-se optar tanto por uma das partes quanto por ambas ao mesmo tempo, ou seja, inclui também uma conjunção: a escrita e a vida. Estas modalidades lógicas correspondem a duas maneiras diferentes de entrelaçar a escrita com a vida, a de Jorge Semprún e a de Amélie Nothomb, objeto de meu trabalho.

No caso de Amélie Nothomb trata-se de uma disjunção não excludente, pois ela mesma afirma: “*a escrita é literalmente minha vida*”. Veremos mais adiante segundo minha hipótese o que se pode pensar dessa afirmação.

No caso de Semprún trata-se de uma disjunção excludente que se colocou para ele durante 16 anos de sua vida, desde a liberação do campo de concentração de Buchenwald onde passou 16 meses. Tinha de escolher entre escrever sua experiência no campo, dar testemunho, ou viver, pois para ele ambas as coisas ao mesmo tempo eram impossíveis. Tinha uma necessidade de esquecer o trauma para poder viver.

A necessidade de escrever, de muitos sobreviventes dos campos, se baseava no pesadelo comum que, ao sair dali, ninguém iria acreditar naquilo que contavam. Necessidade de escrever, de enodar o simbólico ao real do trauma: escrever sobre o impensável, sobre o que ninguém quer ver.

No livro de M. Duras *Hiroshima mon amour*<sup>2</sup>, um casal de amantes se encontra em Hiroshima: ela diz que viu tudo ali, enquanto a voz dele nega, tachando as imagens de enganadoras e repetindo que ela não havia visto nada em Hiroshima. Então a mulher diz que a única coisa que se pode fazer é falar da impossibilidade de falar de Hiroshima. “*Nada*” é como nomeia o amante a impossibilidade de ver o real.

Os companheiros de *lager* de Semprún se perguntavam como contar a experiência para que fossem compreendidos. Estariam dispostos a escutar suas histórias por melhor que fossem contadas? Para Semprún, bem contadas significa que sejam escutadas e, segundo ele, isso só se consegue com algo de “*artificio*”, “*o artificio*

<sup>1</sup> Semprún, *La escritura o la vida* (1995). Em português: *A escrita, ou, A vida* (1995).

<sup>2</sup> Duras, *Hiroshima mon amour* (2005).

*suficiente para que se torne arte*". Apenas o artifício pode suscitar a imaginação do inimaginável, e colocar em perspectiva a realidade, pois para que esta se torne verdadeira precisa da invenção, um *savoir faire*. Tal artifício consiste, por exemplo, em passar do registro do horror ao registro da dor, pois o horror repele e a dor emociona, faz abrir os olhos e oferece uma esperança. Assim se explica a beleza do desastre de Dachau nos quadros de Zoran Music.

<sup>3</sup> Lacan, *O Seminário*, livro 23: *O sinthoma* (1975-76/2007).

No seminário *O Sinthoma*, Lacan<sup>3</sup> também fala de artifício para referir-se ao que permite que se enodem R, I, S. Encontrar um sentido implica saber qual é o nó de cada um e uni-lo bem, justamente graças a um artifício. Tal enodamento pode permitir uma psicanálise que considere "*suturas e conexões*", ainda que existam sujeitos para os quais é a sua escrita, sua arte, o que permitirá esse enodamento.

Voltemos ao que eu dizia no início sobre a disjunção, pois é a operação lógica na qual se baseia Lacan quando fala de alienação, sublinhando que nela existe um "*fator letal*", o que quer que se escolha, a escrita ou a vida, sempre haverá uma perda.

O dilema dramático para Semprún ao sair do campo era que necessitava fabricar vida com tanta morte e a melhor forma de consegui-lo era a escrita, mas a escrita por sua vez o proibia de viver. Vê-se bem aí o fator letal da escolha. Ele se sentia devedor da vida que lhe insuflaram os poetas: Char, Celan, Vallejo. Graças a eles manteve viva a chama no *lager* e também serviu-se deles para aliviar a dor de outros companheiros ao recitar-lhes seus poemas, mas em contrapartida tinha que renunciar à escrita.

O que lhe gerava culpa era esquecer a morte. Os versos do poema de L. Aragón *Chanson pour oublier Dachau*, surgiam-lhe frequentemente, evocando esse sentimento de culpa.

Durante anos teve pesadelos repetidos nos quais apareciam as palavras "*Krematorium ausmachen*" (parem os crematórios). Era a frase que diziam os SS, quando no céu viam-se aviões aliados, para ocultar a prova, a evidência do que faziam com os corpos. Significantes com o poder letal de apagar a marca do horror. Essa era a angústia. O que o tranquilizava era continuar dormindo apesar da angústia, pois a volta ao sonho da vida era aterrorizante.

Foi em Ascona, em 1945, quando teve que decidir entre a escrita e a vida, escolheu a vida. "*Escolhi uma cura de afasia, de amnésia deliberada para sobreviver.*"<sup>4</sup> O esquecimento era, naquele momento, o preço a pagar pelo desejo de viver.

<sup>4</sup> *La escritura o la vida*, op. cit.

Se optasse pela escrita, o suicídio seria para ele o que marcaria o ponto final ao "*luto inacabado e interminável*" da escrita sobre a experiência no campo. Como se fosse o real da morte a única coisa que pudesse escrever silenciosamente o impossível, o buraco impossível de obturar que foi o *lager*.

A outra opção era abandonar o livro em curso como única maneira de dar término ao interminável. Semprún escolheu separar-se radicalmente do objeto livro para poder existir como sujeito. Separação tão radical como a da passagem ao ato suicida.

Durante os anos em que esteve sem escrever, fez-se acompanhar da “*lettre sur le pouvoir d’écrire*”, de Claude Edmunde Magny, único laço com essa perda de ser que implicou para ele a renúncia à escrita da qual falei mais adiante.

## A vida

É muito interessante o relato que faz em seu livro de como sua relação com diferentes mulheres foi enganchando-o à vida. Assim, por exemplo, logo após os campos serem liberados pelos aliados, Semprún descreve como descobriu seu corpo de novo por meio de uma mulher. Ele pensava que seu corpo havia ficado marcado para sempre pelos suplícios da fome e, no entanto, dançando com Martine em um hotel requisitado pelos americanos, à música do trompete de Louis Armstrong – “*On the sunny side of the street*” –, experimentou um despertar de seu desejo: o lado ensolarado da rua, da vida.

Graças a Laurence conseguiu falar de seu tempo em Buchenwald no verão de seu regresso.

Mas o que lhe permitiu manter-se vivo foi o amor de Lorène. Graças a ela voltou à vida, ao esquecimento da escrita e do *lager*, que para ele eram a mesma coisa. Sua inocência e ignorância o colocavam de novo no caminho da vida, daí que quando ela perguntou sobre uma cicatriz em sua orelha, a porta do esquecimento se fechou, abrindo-se novamente a via da recordação e do horror, pois aquela cicatriz era resultado da queda de um trem em agosto de 1945. Essa queda é nomeada como “*desvanecimento*”, suicídio fracassado.

Ao ler as passagens de seu livro *A escrita ou a vida*, nas quais narra este episódio de desvanecimento, é tal a tarefa de elaboração subjetiva, de reconstrução significativa, de idas e voltas em uma temporalidade em que se trançam passado, presente e futuro, que se tem a impressão de estar escutando o testemunho de um passante.

Esse desvanecimento ocorreu em um trem. Ao recobrar a consciência, a primeira coisa que escutou foi: “*está ferido, não se mova*”. Afirmo que estas palavras lhe devolveram à existência ao saber-se sob o olhar de um outro. Nesse momento começaram a aparecer em sua cabeça significantes em francês e sua imediata tradução em espanhol, causando enorme felicidade, até que de repente lhe ocorreu o significante neve (*nieve*) em espanhol e não em francês, e a

felicidade se transformou em inquietação. Estas palavras “*você está ferido*” lhe fizeram recobrar brutalmente a memória e adquiriram uma significação diferente. Lembrou-se então da cena do trem que o levou até Buchenwald. Sua freada produziu espanto, mal-estar, e um jovem se dirigiu a ele implorando-lhe que não o deixasse. Ao baixar do trem, já era noite e tudo estava coberto de neve. Ouviram ladrar os cachorros e uivos dos SS.

Pode-se pensar esse desvanecimento como resposta ao que já estava encadeado em seu inconsciente em outra cena anterior, representando sua queda como sujeito no lager. Sujeito reduzido ao estatuto de escória. Ferida incurável da qual Semprún fará sua identidade desenraizada como ele gosta de dizer. Memória que se atualiza ao escutar Lorène nomear a palavra ferida.

## A volta à escrita

Em 1961, escuta o testemunho de um sobrevivente de Mauthausen com o qual não se sentiu identificado, pois lhe parecia um relato confuso, muito prolixo em detalhes, uma mistura de imagens. Um desabafo de fatos e impressões. Depois de uma semana escutando esses testemunhos, tem um sonho no qual novamente lhe aparece a neve sobre um bosque de faias que rodeava o campo de Buchenwald. Havia 15 anos que isso não lhe ocorria em sonhos, pois a última neve havia sido em Ascona, quando renunciou ao projeto de escrever.

Acorda desse sonho de maneira abrupta, mas sem angústia. Estava tranquilo, tudo lhe parecia claro a partir desse momento. Sabia que podia escrever o livro que havia abandonado havia 15 anos. Decidiu escrever para si mesmo, em francês, e o fez em poucas semanas. Com a escrita retornou maciçamente sua antiga angústia.

Trata-se do livro *A Longa Viagem*, pelo qual obteve o prêmio Formentor em 1964. No dia da entrega do prêmio, recebeu um exemplar em espanhol com as folhas em branco, já que por motivo de censura não foi possível editá-lo na Espanha, o que teve que ser feito no México, mas não houve tempo para que ficasse pronto para essa data. Páginas em branco que remetem ao significante neve. “*A neve apagava meu livro, ao menos em sua versão espanhola.*” Desde o primeiro dia de vida recuperada ao ser libertado do lager no qual uma tempestade de neve caiu no dia do desfile, a neve lhe recordaria a presença da morte.

Semprún descreve o momento em que recebeu esse exemplar em branco como um instante em que sua vida mudou.

Tratava-se de uma impressão física, uma certeza carnal... um instante concreto que instaura uma diferença física à flordapele, uma diferença tão radical entre o antes e o depois, entre o passado e o futuro. Ruptura radical com o passado... No momento em que C. Barraltiver me entregado o exemplarespanhol de A Grande Viagem, no momento em que estiver com o livronamão, minha vida terá mudado.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Ibid.*

Várias semanas antes desse acontecimento, em uma reunião do PCE foi expulso do comitê executivo bem como do partido, episódio que, segundo ele, lhe devolveu à vida.

Esse momento parece que teve para ele um estatuto de ato como a travessia do Rubicão. Nada voltaria a ser como antes. Além disso, é muito interessante o uso que ele faz do futuro anterior: pois é desde o *après-coup* da elaboração que fez desses anos que pôde ler o que já estava lá desde antes como ponto de projeção de seu desejo.

Fez do francês uma outra língua materna, escolheu outras origens, fez do exílio uma pátria. Como se só concebesse sua escrita desde esse exílio interior, fora de qualquer identificação. Exílio que viria a ser a expressão de seu ser mais íntimo. Assim se pode entender seu sentimento de libertação e renascimento ao ser expulso do PCE, e que semanas depois, ao receber o prêmio e aquele exemplar de seu livro com as folhas em branco, tivesse a certeza de que aquilo mudaria sua vida.

No entanto, damos um salto no tempo para seguir Semprún em seu testemunho. Em 11 de abril de 1987, aniversário da liberação de Buchenwald, inicia o livro que depois seria precisamente *A escrita ou a vida*, mas que inicialmente intitulou *A escrita ou a morte*. Depois de algumas páginas escritas decide não continuar o relato ao se dar conta de que havia introduzido a primeira pessoa e que isso invadia todo o relato. Nesse mesmo dia em que reapareceu o fantasma dele como um jovem deportado, Primo Levi se suicidou. Suicídio que reabriu algumas perguntas em torno da escrita e/ou a vida.

Nesse dia tomou conta dele a ideia de que como Primo Levi era cinco anos mais velho do que ele, lhe restariam apenas mais cinco anos de vida.

O título de *A escrita ou a morte* lhe aparecia como uma espécie de identificação com Levi, pois para este a escrita era o que o mantinha vivo. Semprún era incapaz de terminar esse livro.

Em 1992, ou seja, depois de cinco anos, quando se acaba o prazo para viver segundo essa certeza insensata, lhe propõem fazer um programa para a TV sobre Weimar, o que implicava voltar a Buchenwald. Recusou a proposta sem pensar, e nessa mesma noite

sonhou de novo com o campo. Uma voz o despertava, estourava em seu sonho, mas não era a voz de sempre, masculina, irritada do “*Krematorium ausmachen*”. Não era a voz que ele esperava. Essa voz não se fazia ouvir. O que ouviu, entretanto, foi a bela voz de uma mulher, Zarah Leander cantando uma canção de amor. Era a mesma voz que se podia escutar nos alto-falantes do campo nos domingos.

Ao despertar afirma que compreendeu a mensagem que mandava a si mesmo e aceitou a proposta.

A partir do subterfúgio do programa de TV, Semprún nos diz que se impunha a ordem de concluir o livro tão adiado. Percorreu o campo acompanhado de dois netos, pois pensava que com eles poderia evocar a experiência sem a impressão de fracasso ou indecência. A eles quis passar o testemunho da memória. Para Semprún, o testemunho é inseparável de um valor de transmissão que vai mais além do relato da experiência, com os riscos que este traz em si de cair na obscenidade que ele escutou no relato que lhe fizera em 1961 aquele sobrevivente de Mauthausen. Para ele, o testemunho deve ter valor de ensinamento ou não se constitui como tal.

Podemos pensar que houve um esvaziamento de gozo em relação a essa voz que ele esperava escutar e que frequentemente o despertou de seus sonhos. Esvaziamento que permite o aparecimento de outra coisa, um vazio no qual ressoe a voz melodiosa de uma mulher cantando para ele sobre o amor.

No primeiro trajeto que fez pelo campo comprovou que, com exceção de algumas construções, tudo havia sido arrasado, ainda que a localização estivesse sinalizada, demarcada, dando lugar a um grande espaço vazio. Foi no meio desse vazio que Semprún pôde escutar o canto de alguns pássaros. A vida havia voltado àquele lugar. Por outro lado, se deu conta de que havia uma parte do chamado campo pequeno que havia desaparecido literalmente, não havia restado algum. Justamente em relação àquela parte aniquilada do campo tinha muitas recordações. Em seu lugar havia um bosque. Semprún soube um tempo depois que sob aquele bosque havia milhares de mortos enterrados, vítimas do estalinismo, e que Buchenwald foi, depois de sua liberação, campo de concentração soviético. Não havia na paisagem marca alguma daquele horror.

Nessa mesma noite, sonha de novo com a neve. Desta vez caída sobre sua última visão de Buchenwald, sobre aquele bosque novo. Ao despertar, recordou uma noite na qual um companheiro de campo relatou sua experiência como sobrevivente na enfermaria de Auschwitz, ao término da qual, ao retornar Semprún a seu barracão, percebeu que a tempestade de neve que caía havia cessado e o céu estava resplandecente de estrelas.

Apesar dos meses tridentes dos apitos, ao longe, a noite era bonita, calma, serena... Meu coração batia muito forte. Lembrar-me-ei toda a vida dessa felicidade alucinante, disse para mim mesmo. Dessa beleza noturna. Ergui os olhos. Na cristada Ettersberg, chama salaranjada sultrapassava mo alto da chaminé a cachapada do crematório.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*

É, precisamente, com essas palavras que põe ponto final em seu livro *A escrita ou a vida*. A partir da visita a Buchenwald em 1992, Semprún decidiu terminar de escrever o livro que iniciara em 1987. Haviam passado cinco anos e ele continuava vivo, e ainda continua.

Aquela carta que conservou durante anos, a "*lettre sur le pouvoir d'écrire*" dizia que ninguém pode escrever se não está suficientemente desapegado de si mesmo. Recordemos que quando iniciou o livro em 1987, o interrompeu ao perceber que introduzia a primeira pessoa e como isso impregnava todo seu relato.

Podemos pensar que aquela visita a Buchenwald, em 1992, lhe permitiu dar uma última volta em sua elaboração subjetiva sobre o trauma do *lager* e liberar-se suficientemente daquele horror, reconhecer-se como sujeito vivo por meio da vida que representa o canto de um pássaro e aceitar a felicidade que experimentou ao ver a beleza de um céu estrelado naquela noite em Buchenwald.

Pode separar-se do dejetivo que ele foi para o Outro, de maneira diferente de Primo Levi e outros que continuaram toda sua vida no trabalho de testemunho. Pode descolar-se de sua fantasia.

Finalmente caiu a neve em seu sonho, mas sem angústia. Uma neve que vinha cobrir o bosque que se plantou para eliminar, forcluir o horror soviético. Uma neve como manto de esquecimento lógico quando já foram dadas suficientes voltas em torno do trauma.

Podemos considerar o significante neve como aquele significante que representa o branco no simbólico como lacuna da recordação. Significante que nomearia o Real como impossível de dizer, como aquilo que está fora de toda simbolização, como o demonstra o último sonho que relata em seu livro: essa neve sobre o campo pequeno. Há um impossível na transmissão, ou também se pode dizer que a transmissão é precisamente a do impossível. Há uma *urvendrägt*, um inconsciente irreduzível.

## A escrita e a vida

Ao longo de seu ensino, Lacan foi variando a concepção do que é um pai. Até meados dos anos 60, concebia o pai como um significante que metaforiza o desejo da mãe uma vez que este é um X. Pensar a psicose como forclusão do Nome-do-pai era solidária a essa concepção de pai.

Mais tarde Lacan propõe uma nova ideia sobre o pai. Falará então de um pai e da função do pai, na qual o importante é a versão do seu desejo. Podemos ler isso claramente na aula do dia 21 de janeiro de 1975 no seminário RSI: “*Um pai tem direito ao respeito e ao amor se estes estão père-versement orientados, ou seja, que faz de uma mulher o objeto ‘a’ que causa seu desejo, que a faça sua para fazer-lhe filhos e que a estes lhes brinde com um cuidado paterno.*”<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Lacan, *O Seminário*, livro 22: RSI (1974-75, aula de 21 de janeiro de 1975).

*Père-version* é um jogo de palavras entre versão do pai e a versão perversa de seu desejo. Esta versão do pai será a única garantia possível de sua função de pai, e que Lacan denomina função de sintoma.

A partir de então, o importante em um pai não são seus méritos, qualidades ou atributos diversos, pois não é com eles que sustentará a função paterna, uma vez que o importante se encontra no nível do par sexual, na forma pela qual ele enquanto homem tenha sabido confrontar-se com a castração, com o impossível da relação sexual e também com a alteridade feminina. Esta versão do pai, este sintoma do pai tem uma função de nó, de laço entre os sexos e entre as gerações. Colette Soler<sup>8</sup> o chama de “pai solução” na medida em que dá um modelo de solução sintomática para a questão da castração. Não se trata então da versão imaginária de um pai castrador, nem tampouco de um pai significante, veículo da lei.

<sup>8</sup> Soler, *El padre sintoma* (2001).

É a época em que Lacan concebe a estrutura psíquica como um nó borromeano dos registros R.S.I. A característica desse nó é que se cortarmos um dos elos que o compõem o nó se desfaz.

Pois bem, a versão do pai também pode ser chamada de Édipo, seria o que como um quarto nó, permite que os três registros se mantenham unidos. Mas Lacan nos diz que existem outros artifícios que podem vir a cumprir essa função de nó na estrutura que não são necessariamente um pai. Ou seja, que um sujeito pode ter um sintoma diferente do sintoma pai, e que faça função de sutura diante de um pai faltante ou carente, e que por meio dele possa nomear-se como sujeito. Isto se pode conseguir, por exemplo, com o *savoir faire* da arte ou da escrita. O exemplo que dá Lacan<sup>9</sup> é o de Joyce.

<sup>9</sup> *O Seminário*, livro 23: O sintoma, *op.cit.*

Joyce não desencadeou sua psicose graças à função de nó de sua escrita, com a qual construiu um EGO muito particular com o qual pôde nomear-se no mundo e suprir a função carente de seu pai. Há algo nele que fez com que o I não estivesse enodado ao R nem ao S, e precisamente através do EGO corretor que lhe proporciona sua escrita, reconstrói o nó lá onde ele estava rompido. De outro modo a psicose se desencadearia como ocorreu com sua filha.

Que isto possa ser uma introdução à segunda parte de meu trabalho na qual falarei da escrita de A. Nothomb, pois trago como hipótese que é precisamente a escrita o que a mantém não somente

viva, como também estabilizada em sua psicose.

A. Nothomb é de origem belga, embora tenha nascido em Kobe (Japão), pois seu pai era diplomata e trabalhou lá por vários anos, onde Amélie passou seus cinco primeiros anos. Viveu também em Pequim, Nova York, Bangladesh e Laos.

Começa a escrever aos dezessete anos quando, pela primeira vez, vai morar na Bélgica para cursar a faculdade. A Bélgica era o país que ela menos compreendia, por isso afirma que foi lá que começou a escrever. Para ela tratava-se de “reconstruir” o corpo que a anorexia havia destruído. Diz: “*a escrita é um ato físico: tinha que superar obstáculos para extrair algo de mim. Aquele esforço constituiu uma espécie de tecido que logo se converteu em meu corpo.*”<sup>10</sup>

Aos dezessete anos, mostra a sua irmã Juliette com uma descrição que a irmã qualifica de autobiográfica e que ela mesma aceita como tal. Diz assim:

[...]dentro do ovo gigante, a gema não havia resistido ao golpe de Estado dos jovens revolucionários. Esparramou-se pela clara e aquele apocalipse de leitina provocou a explosão da casca. Então, o ovo tinha se metamorfoseado em um titânico omelete espacial que evoluiria pelo espaço cósmico até o fim dos tempos.<sup>11</sup>

Além do viés daliniano que isso pode evocar, creio que o ovo-nó borromeano explode, e graças ao tecido de sua escrita consegue essa metamorfose que descreve como um “*titânico omelete espacial*” que evolui “*pelo espaço cósmico até o final dos tempos*”. Escrita que, como ela diz, permite “*reconstruir*” o imaginário de um corpo descomposto, encontrar um lugar no espaço e ainda garantir para si uma eternidade. Ou seja, uma escrita que reassegura um lugar no mundo pelos séculos dos séculos. Recorda a aspiração conseguida por Joyce a respeito de sua obra.

Ao terminar seus estudos em 1989, volta a Tóquio e começa a dedicar-se inteiramente a escrever: “... *escrever é o grande impulso, o medo regozijante, o desejo que volta sem cessar a suas raízes, a necessidade voluptuosa.*”. Desde então, escreve no mínimo quatro horas por dia, à mão. Escreve todo o tempo, “*ainda quando não escrevo, o estou fazendo na minha cabeça*”. Vive reclusa em um apartamento pequeno. Publica ao menos um romance por ano, e seus livros costumam ocupar por meses as listas de livros mais vendidos na Europa. Foi traduzida em 23 idiomas. O primeiro romance que publicou foi *Higiene de un asesino* em 1992, mas sua consagração definitiva chegou em 1999 com *Estupor y temblores*. Seguiram-se: *Sabotaje amoroso*, *Los combustibles*, *Las catilnarias*, *Peplum*, *Atentado*, *Mercure*, *Metafísica de los tubos*, *Cosmética del enemigo*, *Aspirina*, *Diccionario de nombres propios*, *Antichrista*, *Biografía del*

<sup>10</sup> O Nothomb, *Metafísica de los tubos* (2006). Em português: *Metafísica dos tubos* (2000).

<sup>11</sup> *Ibid.*

*hambre*, *Ácido sulfúrico*, *Diário de golondrina* em espanhol, pois ainda não se traduziram todas as suas obras.

Trata-se de um curioso fenômeno literário, pois sua escrita não pode ser considerada de entretenimento, que são as obras que mais vendem. As histórias que narra não permitem que se relaxe, abandonando-se ao puro prazer de ler. Em seus romances não se observa o *automaton* fantasmático que certamente podemos encontrar em muitos autores ou muitos pintores, pois cada romance é realmente original, tanto no sentido de iniciar, dar origem a algo, como no sentido de que sua criação é diferente de algo conhecido. Dela não se pode dizer que recorde qualquer outro escritor. Há um autêntico trabalho de criação de cenários que provocam estranhamento no leitor. Além disso, tem um sentido crítico muito preciso. Como diz Leopoldo Maria Panero em seu livro *Mi lengua mata*: “o louco erra, mas não mente. Tem a perniciosa mania de dizer a verdade, como o bêbado”.<sup>12</sup> Por meio de sua crítica denuncia o que não funciona no discurso capitalista em sua aliança com o desenvolvimento técnico-científico, com uma fineza e precisão dignas de elogio.

Desde menina acreditava que era Deus, e em sua escrita-tecido vai nomeando as coisas para que existam, configurando dessa maneira um espaço-tempo no qual pudesse viver. Um tecido sempre em criação, pois a ferida da qual emana é incurável. Daí a necessidade de escrever sem parar, pois algo nela sabe que se essa escrita cessa, cessa o motor gerador de vida e provavelmente seria uma catástrofe subjetiva. Não pode parar de escrever como o fez Semprún. Semprún localiza um limite cuja escrita bordeia, enquanto Nothomb tem que escrever, fazer da escrita precisamente um limite.

Ainda que em todos os seus livros exista um traço testemunhal, *Metafísica de los tubos*<sup>13</sup> e *Biografía del hambre*<sup>14</sup> são os seus livros realmente autobiográficos, bem como o testemunho de sua psicose infantil e sua posterior estabilização por meio da escrita. Nos demais livros pode-se ler na filigrana de seus argumentos quais os dramas próprios de um sujeito psicótico: a desintração pulsional, as derivações (a errância) do gozo quando não está metaforizado pelo falo, a vivência do corpo como algo inimigo, o horror das vozes alucinadas, o achatamento do I sobre o S, os perigos das relações com o Outro quando não existe a mediação S, a presença da morte.

Amélie Nothomb serve-se da ironia em todos e cada um de seus livros até tal ponto, que segundo minhas hipóteses, é precisamente a ironia o que enlaça seus leitores. É o que permite que possa ser lida sem demasiado horror. É uma mestra da ironia. Amélie Nothomb – **a ironia**, podemos dizer. Sendo a ironia seu nome próprio, chega inclusive a fazer-se matar como autora por um dos personagens

<sup>12</sup> Panero, *Mi lengua mata* (2008).

<sup>13</sup> *Op. cit.*

<sup>14</sup> Nothomb, *Biografía del hambre* (2008).

no romance *Diccionario de nombres propios*.<sup>15</sup> Ela o faz em um momento crucial do romance, quando a protagonista Plectrude se encontra no beco sem saída psicótico no que se refere ao amor imaginário com um homem, amor morto. Com grande habilidade, a autora se faz presente como tal nesse momento e sugere à protagonista que leve a cabo o instinto assassino que traz dentro dela e que ela mesma ignora. Assim, Plectrude assassina Amélie Nothomb e se pergunta o que fazer com o corpo. Encontra uma similitude entre o assassinato e o ato sexual, com a diferença de que enquanto no ato sexual o corpo pode ir embora, no assassinato isto não é possível, pois permanece o corpo presente, o qual estreita o vínculo entre os sexos. Termina o livro dizendo que nem Plectrude nem seu amado Mathieu conseguiram ainda encontrar uma solução para essa pergunta.

O assassinato dela mesma, aparte das ressonâncias que tenha com Ionesco, é o que ocorre no romance ali onde não existe o impossível da relação sexual. Como se tivesse que realizar no real aquilo que não se pôde simbolizar. Mata o terceiro, para mostrar o buraco que se abre quando não existe a mediação fálica. O ato sexual pode representar para um sujeito psicótico a morte subjetiva, já que o lança em um buraco sem limites. Podemos dizer que neste romance é uma solução elegante fazer-se matar.

Dirijamo-nos aos livros testemunhais de sua psicose, pois como psicanalistas, nos trazem muita luz:

No princípio não havia nada, e esse nada não estava nem vazio nem era indefinido: bastava-se a si mesmo. E Deus viu que aquilo era bom. Porna dan o mundo haveria lhe ocorrido criar algo. Onada era mais que suficiente: o completava. Deus tinha os olhos perpetuamente abertos e fixos. Não havia nada para ver. Deus não olhava nada. Sentia-se repleto e compacto como um ovo duro cujare don-deza e imobilidade também possuía. Deus era a satisfação absoluta. Nada desejava, nada esperava, nada percebia, nada rejeitava e por nada se interessava. A vida era plenitude até tal ponto que nem sequer queria vida. Deus não vivia, existia... A vida começa onde começa o olhar. Deus carecia de olhar. As únicas atividades de Deus eram a deglutição, a digestão e, como consequência direta, a excreção. Essas atividades passavam pelo corpo de Deus sem que ele se desse conta. Os alimentos, sempre os mesmos, não eram suficientemente estimulantes para que ele os percebesse. Algo parecido ocorria com a bebida. Deus abria todos os orifícios necessários para que os alimentos líquidos o atravessassem. Esta é a razão pela qual, chegado a este ponto de seu desenvolvimento, chamaremos Deus de tubo. Existe uma metafísica dos tubos... Deus conhecia a serenidade absoluta do cilindro, filtrava o universo e não retinha nada.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Nothomb, *Diccionario de nombres propios* (2004).  
Em português: *Dicionário de nomes próprios* (2002).

<sup>16</sup> *Metafísica de los tubos, op. cit. e Biografía del hambre, op. cit.*

Assim descreve a si mesma em seus dois primeiros anos de vida. Também se nomeia como planta, não tendo sofrido nenhum acidente que desse lugar a algo vivo, como ocorre quando, por exemplo, uma partícula cai em uma ostra e isso dá lugar à formação de uma pérola. Isto é, nos fala de um sujeito sem trauma inicial, sem essa partícula de poeira que é a linguagem marcando a repressão original e que dá lugar ao nascimento subjetivo.

Chama de nascimento o dia em que deu um grito, mas que não era uma chamada a nenhum Outro, mas um grito lançado ao vazio, grito que marca a saída do silêncio absoluto, ainda que localize seu nascimento verdadeiro no momento em que tinha dois anos e meio e sua avó se aproximou dela com um chocolate branco belga e lhe deu para comer. Aquilo lhe produziu uma voluptuosidade que deixou seu cérebro em farrapos e fez ressoar uma voz que nunca havia ouvido: “*sou eu. Eu sou a que vive. Eu sou a que fala...*”.<sup>17</sup> Voz que desde então não deixou de escutar dentro de sua cabeça com exceção dos períodos de anorexia em que conseguia silenciá-la. A partir dessa experiência prazerosa localiza seu eu, sentindo que desde então as coisas deixavam uma marca. Tanto que sua alimentação é composta 70% de chocolate, alimento que considera divino.

Quando esse tubo-planta começa a falar, considera-se “*mestra da linguagem*” e não sabe por qual palavra começar. A terceira palavra que nomeou foi “*aspirador*” pois nesse objeto encontrava um irmão, um semelhante que definia seu ser de tubo: “*engole realidades materiais e as transforma em inexistentes. Uma obra divina*”.<sup>18</sup> A quarta palavra foi Juliette, a irmã mais velha que representa para ela seu par imaginário. A quinta foi Nishio-San, sua babá japonesa, representante de um Outro materno de amor, que a fascinava com seus relatos de corpos mutilados, destroçados em Hiroshima. A sexta foi “*morte*”, cujo significado já conhecia, pois a vida que havia levado até os dois anos e meio foi “*morrer em vida*”.

Em relação à morte existem vários episódios de caráter delirante, por exemplo, quando relata que caminhou sobre as águas sem saber nadar como se fosse Jesus Cristo; ou quando caiu de uma janela, mas em especial há um que foi uma tentativa de suicídio infantil. Um dia, quando ia dar de comer para umas carpas em um tanque em sua casa, que tinham sido presente de seus pais pelo seu terceiro aniversário, e que lhe despertavam horror, se deixa cair. As bocas das carpas lhe provocam vertigens, suores frios, espasmos no corpo e na mente. “*Era sua boca que me causava repugnância, o movimento da válvula de suas mandíbulas que me violava os lábios durante eternidades noturnas... os tubos abertos engoliam*”. A voz lhe dizia: “*recorda que és tubo e em tubo te converterás. A vida é o que vês, membrana, tripa, um buraco sem fundo que exige ser preenchido*”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Metafísica de los tubos*,  
*op. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

Deixa-se cair depois de sentir que havia uma escolha entre a vida e a morte. A vida eram as bocas de carpas que engolem e a morte, vegetais em lenta putrefação. Ao cair sente que sua angústia se dissolve: “*a coisa, cada vez menos viva sente que volta a converter-se no tubo que talvez nunca tenha deixado de ser*”.<sup>20</sup>

20 *Ibid.*

Nishio-San a salvou, e daquela tentativa de suicídio permanece uma cicatriz na têmpera. Nothomb não tem claro se teria sido melhor terminar então, pois para ela, a salvação era apenas uma fuga e atesta algo que enche seu futuro de negras nuvens, pois diz: “*um dia já não será possível recorrer a adiamentos e nem sequer as pessoas melhor intencionadas do mundo poderão fazer nada*”.<sup>21</sup>

21 *Ibid.*

O livro *Metafísica de los tubos* nos deixa nesse ponto da tentativa de suicídio infantil. Quatro anos depois publica *Biografía del hambre*,<sup>22</sup> que é uma continuação de sua autobiografia. Ela é a fome, daí o nome que dá a seu livro.

22 *Op. cit.*

De seus pais fala pouco, conta-nos que seu pai era um “*mártir alimentício*”, sua mãe a considerava idêntica ao pai e a apresentava com o nome dele, e também que o pai dizia que ela era ele. Uma vez que demandou amor à sua mãe para acalmar-se de sentimento de morte, a mãe lhe respondeu com outra demanda: se queria ser mais querida teria que seduzi-la. Assim, essa ideia de que o amor se ganha converteu-se em uma tarefa exaustiva. Começou a ler para ser admirada e admirar.

Sua relação com a linguagem é interessante. Não é por acaso que seus estudos versaram sobre Filologia Românica. Quando se tratava do inglês, era a linguagem que tinha que colocar-se em seu nível em vez de ela mesma perguntar-se pelos códigos. Acreditava que com sua mente tinha o poder de matar um companheiro, deduzindo disso que então também podia matar palavras como, por exemplo, “*banhar*”, “*roupa*”, “*sofrer*”, não pelo seu significado, mas pelo seu som. “*O preciosismo da palavra roupa, marcada por esse redobrar do erre, provocava-me desejos de matar.*” A partir daí, passou a “*legislar: promulguei éditos desterrando essas três palavras. Enlouqueci*”.<sup>23</sup> Tinha acessos de raiva se alguém as empregava.

23 *Ibid.*

No colégio ao cantarem canções na forma de jogral, quando chegava sua vez, se calava, “*havia um abismo de silêncio que levava meu nome*”.<sup>24</sup> Isto é, ao não sentir-se representada pelo significante de seu nome próprio, não podia colocar-se como uma a mais na cadeia significante.

24 *Ibid.*

Aos cinco anos houve um caos absoluto ao ser separada de Nishio-San ao mudar-se para Pequim. Naquela época começou com uma potomania que algumas vezes a deixou à beira da morte e também com sua paixão pelo álcool que bebiam ela e sua irmã quando estavam sozinhas e mesmo acompanhadas de seus pais quando eles as levavam aos salões de festa. Explica sua potomania

como originada de uma vivência de si mesma como um território árido e acrescenta que não havia em sua sede nada de metafórico. Ela mesma era a sede insaciável que a água satisfazia como se fosse um acesso ao sagrado. “*A água era como uma torneira aberta conectada a uma fonte eterna*”.<sup>25</sup>

25 *Ibid.*

Aos sete anos fixa a idade de sua morte aos doze.

Aos doze anos teve uma “*revelação*” que provocou “*uma revolução copernicana*” e que talvez possamos pensá-la como um fenômeno elementar. Lendo o conto de Colette *La cera verde*, experimentou um fenômeno incrível, um influxo percorreu sua coluna, sua pele estremeceu. Apesar do calor, tinha a carne de galinha. Interpretou que o ocorrido era devido à beleza. O significado daquela frase não era o importante, pois era algo banal. A partir de então, a parte essencial de seus dias era constituída pelo álcool, pela leitura e pela busca dessa insondável beleza. Sofreu uma tentativa de estupro no mar e a partir de então afirma que perdeu uma parte de seu cérebro. Ela, que era realmente boa em matemática, passou a não entender nada.

Inicia o que chama “*o deslocamento*” de sua adolescência. Uma nova voz começa a falar dentro dela e desde então a acompanha, sem amordaçar as precedentes. Acostumou-se a pensar a duas vozes.

Essa voz se interpunha e a impedia de recuperar o fio narrativo interior, “*tudo se converteu em fragmento, quebra-cabeças no qual cada vez faltavam mais peças. O cérebro passou a ser um mecanismo de triturar*”.<sup>26</sup> A ideia de seu corpo era algo disforme. Queima-se nos seios e volta ao estado vegetal anterior.

26 *Ibid.*

Naquela época aparece seu desejo por um rapaz e descreve essa experiência como uma terrível desgraça. Comia abacaxis até que via sangrar suas gengivas voluptuosamente. A voz interior a odiava. Cria então uma “*lei*”: deixar de comer em 5 de janeiro de 1981, dia de Santa Amélie. Inicia um longo período de anorexia que foi para ela uma “*bênção*”, pois consegue calar a voz e parar de odiar a si mesma, acaba com o desejo, e também com a potomania e o alcoolismo. Decide também “*comer todas as palavras*” e lê o dicionário inteiro, também como forma de não dispersar seu ser.

Aos 14 anos lê Primo Levi. Aos 15 anos vai viver no Laos e se sente fascinada por seu corpo cadavérico de 32 quilos. A voz lhe dizia: “*logo morrerá*”, e ainda que aquilo a exultasse, finalmente diz que seu corpo se rebelou contra sua cabeça e recusou a morte. Começa a comer, mas os alimentos eram o mal, o estrangeiro: “*comer era o diabo que separava meu corpo de minha cabeça*”.<sup>27</sup> A voz de ódio volta a aparecer com insultos maiores. Teve delírios nos quais ela era um cone que vagava no vazio sideral e tinha a obrigação de transformar-se em cilindro. Sentia-se presa em um corpo hostil e doente e dentro de uma mente obcecada pela destruição. Aos

27 *Ibid.*

17 anos vai para Bruxelas para fazer seus estudos superiores, e aos 21 volta a Tóquio onde teve uma relação curta com um rapaz da cidade. Começa a dedicar-se completamente a escrever, para sua sorte e de todos os leitores que a seguimos apaixonadamente.

Tradução: Luis Guilherme Coelho Mola

Revisão: Conrado Ramos

## Referências bibliográficas

- DURAS, M. *Hiroshima mon amour*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 22: RSI (1974-75)*. Inédito.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 23: o sinthoma (1975-76)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- NOTHOMB, A. *Metafísica dos Tubos*. São Paulo: Record, 2000.
- NOTHOMB, A. *Dicionário de Nomes Próprios*. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.
- NOTHOMB, A. *Diccionario de nombres propios*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- NOTHOMB, A. *Metafísica de los tubos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- NOTHOMB, A. *Biografía del hambre*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- PANERO, L. M. *Mi lengua mata*. Madri: Arena Libros, 2008.
- SEMPRÚN, J. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets editores, 1995.
- SEMPRÚN, J. *A escita, ou, A vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOLER, C. *El padre síntoma*. Medellín: Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín, 2001.

## Resumo

A escrita de dois autores de diferentes estilos, procedências, idades e histórias pode ter, no entanto, pontos de coincidência enquanto escrita de testemunho de experiências vitais, ainda que aquilo do que se trata – testemunhar – tenha diferenças em relação a seus pontos de vista. A escrita em ambos os autores é fundamental em suas vidas e para suas vidas, mas se Jorge Semprún teve que escolher não escrever durante um tempo para continuar vivendo ao sair do campo de concentração de Buchenwald, Amélie Nothomb desde que começou a escrever não pôde deixar de fazê-lo pois sua vida se sustenta precisamente nisso, sem descanso, cumprindo uma função de estabilização de sua psicose.

## Palavras-Chave

Escrita, testemunho, psicose, Jorge Semprún,  
Amélie Nothomb.

## Abstract

The writing of two authors of different styles, origins, ages, and histories, can nevertheless have points of coincidence as far as the writing of **testimony** of vital experiences, even though that which it is to attest has differences as far as his front sights. The writing in both authors is fundamental in its lives, for its lives, but **Jorge Semprún** had well to choose not to write during a time to be able to continue living when leaving the concentration camp on Buchenwald, **Amélie Nothomb** since he began to write, cannot stop to make it then his life indeed maintains in it, without rest, fulfilling a function of **stabilization** of his **psychosis**.

## Keywords

Writing, psychosis, Jorge Semprún,  
Amélie Nothomb.

## Recebido

10/07/2009

## Aprovado

04/09/2009

