



PSICANÁLISE & BARROCO

EM REVISTA

Rio de Janeiro | Volume 21 | Número 1 | junho, 2023

ISSN: 1679-9887



PSICANÁLISE
&
BARROCO

EM REVISTA

PSICANÁLISE & BARROCO EM REVISTA

Ano 21, Número 01

Edição de junho de 2023

Rio de Janeiro, RJ

ISSN 1679-9887

E-MAIL

psicanalise.barroco@gmail.com

SITE

<http://www.seer.unirio.br/psicanalise-barroco>

Endereço para correspondência:	Av. Pasteur, 458
Mail address	Prédio do CCH, sala 415
Dirección postal	Urca
Adresse postale	Rio de Janeiro – RJ
	CEP 22290-255

Copyright © Psicanálise & Barroco em Revista
2023

Todos os direitos reservados



Departamento de Fundamentos da Educação – DFE

EXPEDIENTE

EDITORA GERAL

Lucia Maria de Freitas Perez

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

EDITORA COLABORADORA

Denise Maurano Mello

Professora aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

GERENTE EDITORIAL

Thomas Speroni

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

CONSELHO EDITORIAL

Angela Coutinho, Universidade Santa Úrsula - RJ

Carlos Eduardo Leal Vianna Soares, FAMATH

Cláudia Braga de Andrade, UNIRIO

Cristina Monteiro Barbosa, UFRJ

Edson Luiz André de Souza, UFRGS

Eliana Yunes, PUC-RJ

Jean-Claude S. Soares, UFJF

Julio Cesar de Souza Tavares, UFF

Lucia Maria de Freitas Perez, UNIRIO

Luciano da Fonseca Elia, UERJ

Marco Antonio Coutinho Jorge, UERJ

Rita Maria Manso de Barros, UNIRIO

Rogério Lustosa Bastos, UFRJ

Sérgio Nasar David, UERJ

Sergio Paulo Rouanet, *in memoriam*

Sonia Alberti, UERJ

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Petros

Universidad Nacional de Tucumán/Ar

Andréa Martello

UNIRIO

Betty Bernardo Fuks

Universidade Veiga de Almeida-RJ

Claudia Braga de Andrade

UNIRIO

Jean-Michel Vivés

Université Nice Sophia-Antipolis/Fr

Luiz Eduardo Prado de Oliveira

Université Paris VII/Fr

Paola Mieli

School of Visual Arts New York City/EUA

Paolo Lollo

Corpo Freudiano Paris/Fr

Rita Maria Manso de Barros

UNIRIO

PARECERISTAS AD HOC

Alinne Nogueira Silva Coppus, UFRJ	Luciano Lima de Oliveira, UFC
Altair José dos Santos, UFG	Luciana Marques, UERJ
Ana Petros, Universidad Nacional de Tucumán/Ar	Luiz Alberto Pinheiro de Freitas, IBMR-RJ
Ana Vicentini de Azevedo, UFSCAR	Luiz Eduardo Prado de Oliveira, Université Paris VII/Fr
Andrea Bieri, UNIRIO	Marcela Toledo França de Almeida, UFG e Wilfrid Laurier University/Ca
Betty Bernardo Fuks, Universidade Veiga de Almeida-RJ	Maria das Graças Leite Villela Dias, UFSJ
Bruno Wagner D'Almeida de Souza Santana, PUC-RJ	Mariângela Máximo Dias, UERJ
Carlos Eduardo Leal Vianna Soares, FAMATH	Marlen de Martinho, FURG
Clarice Padilla Gatto, FIOCRUZ	Marlise Eugenie D'Icarahy, TJ-RJ
Claudia Bodin, Université Paris VII/Fr	Maurício Eugênio Maliska, UNISUL
Cristina Monteiro Barbosa, UFRJ	Maysa Puccinelli, Université Nice Sophia-Antipolis/Fr
Daniel Senos, PUC-RJ	Miguel Angel de Barrenechea, UNIRIO
Daniela Scheinkman Chatelard, UnB	Nadiá de Paulo Ferreira, UERJ
Ecio Pisetta, UNIRIO	Orlando Soeiro Cruxên, UFC
Edson Luiz André de Souza, UFRGS	Paola Mieli, School of Visual Arts New York City/EUA
Elizabeth Cristina Landi, UFG	Paolo Lollo, Corpo Freudiano Paris/Fr
Felipe de Oliveira Castelo Branco, UFF	Renato Palma, UERJ
Fernanda Samico, UERJ	Rodolfo Petrônio, UNIRIO
Hélia Freitas, UERJ	Rosana Coelho, UERJ
Jean-Michel Vivés, Université Nice Sophia- Antipolis/Fr	Rosane Ramalho, PUC-RS
Josaida de Oliveira Gondar, UNIRIO	Sandra Edler, SPID
Julio Cesar Nicodemos, UERJ	Sonia Leite, CPRJ
Laéria Fontenele, UFC	Tereza Calomeni, UFF
Lauro Barbosa, UNIFESSPA	Valéria Wilke, UNIRIO
Leonardo Miranda, UERJ e Centro Universitário Celso Lisboa	Vivian Martins Ligeiro, UERJ
	Walter Hohan, UNIRIO
	Zinda Maria Carvalho de Vasconcellos, UERJ

Equipe Técnica

Setor de Informação Digital
Biblioteca Central da UNIRIO

Bolsista de Extensão:
Victor Wallace Domingues de Menezes

PSICANÁLISE & BARROCO EM REVISTA

Ano 21, Número 01

Edição de junho de 2023

SUMÁRIO

Editorial à moda antiga.....7

Lucia Maria de Freitas Perez

SEÇÃO TEMÁTICA

Apresentação: a estética como um campo de elaboração teórica.....11

Tarcísio Greggio

Agnès Varda, um cinema invocante14

Laene Pedro Gama, Jean-Michel Vivès, Daniela Scheinkman Chatelard

Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues36

Luísa Aparecida Costa, Guilherme Massara Rocha

Memória e ficção: entrelaçamentos, espelhamentos e o realismo brasileiro.....60

Mauro Gabriel Morais da Fonseca

Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras76

Valéria Rilho, Daniela Scheinkman Chatelard

ARTIGOS

Intervenções sobre a linguagem: a produção de um esquecimento na colônia-brasilis ..96

Bruno Wagner Goytaká Santana, Betty Bernardo Fuks, Ana Paula G. de Farias

Quando a palavra escapa à sua condição de dignidade114

Alexandre Mauricio Fonseca de Azevedo, Natacha Jaccoud Bitar

A política do psicanalista e a redução de danos no cenário de Guerra às Drogas.....126

Julio Cesar de Oliveira Nicodemos, Ana Paula Marques Bernardo

Entre o cérebro e a clínica ampliada: psiquiatria biológica e reforma psiquiátrica no Brasil
.....145

Manoel Olavo Loureiro Teixeira

RESENHAS

Sobre a segunda parte de uma trilogia psicanalítica.....159

Bruno Wagner Goytaká Santana

TESES E DISSERTAÇÕES

A sublimação para além da arte.....164

Mauro Reis Albuquerque

Amor, feminino e solidão: um estudo psicanalítico sobre invenções da existência.....166

Ana Suy Sesarino Kuss

Editorial à moda antiga

Éditorial

LUCIA MARIA DE FREITAS PEREZ

É com muita alegria que apresentamos o primeiro número da edição de 2023 de nossa Revista, com mais uma novidade: a seção temática *Psicanálise e Estética*, coordenada por Tarcísio Greggio. Edição que contempla em seu corpo oito artigos: quatro de nossa tradicional seção de *Temas Livres*, quatro da referida seção temática, além da Resenha e da publicação de um resumo de dissertação e um de tese. Como marca comum dessas diferentes produções destaca-se a força da palavra.

Bem sabemos que a orientação sugerida aos novos editoriais privilegia o formato de um artigo que, de certo modo, funcionaria como a espinha dorsal do número em questão. Nós, entretanto, marcados por essa tradição tecida nos 21 anos de existência de *Psicanálise & Barroco em Revista* – e absorvidos pela riqueza dos diferentes trabalhos selecionados para esta edição –, optamos por apresentá-los à moda antiga, de modo que o leitor possa ter uma visão panorâmica do que encontrará nas páginas a seguir.

Dessa forma, partilhamos com vocês algumas impressões desses textos, esperando estimulá-los a aprofundar reflexões cruciais que fazem o cruzamento da psicanálise com áreas como Arte, Antropologia, Literatura, Sociologia, Linguística, Saúde Mental e Memória Social.

O primeiro deles, assinado por Bruno Wagner Goytaká Santana, Betty Bernardo Fuks e Ana Paula G de Farias, é um ensaio fortemente instigante. Partindo da noção lacaniana de que o inconsciente é estruturado como linguagem, os autores buscam refletir sobre as consequências da proibição formal, ocorrida no século XVIII, da Língua Geral Brasileira falada nos trópicos em prol de sua substituição pelo idioma corrente na

metrópole. Valendo-se de aportes de vários campos do saber – como linguística, antropologia, sociologia, estudos decoloniais e gramática do tupi –, o artigo sinaliza de maneira extremamente original os modos pelos quais a língua proibida continua, inconscientemente, sendo falada. Nada mais contundente para que se verifique a potência do inconsciente e a radicalidade do simbólico. Afinal, talvez não seja tão fácil – quanto se pode crer – proceder à interceptação de uma mensagem. Bem se sabe que, em termos psicanalíticos, a colonização portuguesa teve como meta instalar o estado de isolamento e clausura dos povos indígenas por meio de uma aculturação também de ordem linguística. E, dado que a linguagem é constitutiva da experiência psicanalítica tanto quanto o inconsciente é estruturado como linguagem, os autores concluem fazendo um apelo a que os psicanalistas se comprometam em descolonizar o vocabulário psicanalítico.

Numa perspectiva diferente do artigo acima mencionado, mas sem deixar o curso da investigação da força da palavra, e mesmo adentrando suas implicações, o artigo de Alexandre Maurício Fonseca de Azevedo e Natacha Jaccoud Bitar vai na direção de pensar de que modo as transformações sociais alteram a forma como o sujeito se reconhece no discurso social. Os autores refletem sobre o que propõem como *palavra digna*, aquela que se opera na “cura analítica” ou “cura de simbolização”, em contraponto com a linguagem que se inscreve, cada vez mais, nas comunicações virtuais – e seus efeitos sobre as formas de identificação do Eu. O texto enfatiza o poder *transforma-a-dor* da experiência analítica, que tangencia a linguagem poética e metafórica, da mesma forma que observa o risco da destituição subjetiva operada pelo “discurso da estupidez” – e o eventual comprometimento da capacidade de reconhecimento de si mesmo, já que a *imagem de si* depende do modo como nos reconhecemos no discurso social. Nesse sentido, as reverberações do ódio, tão presentes nas redes sociais, promovem um estado em que palavra escapa à sua condição de *dignidade*, trazendo à cena o *i-mundo*. Em tempos como o nosso, o artigo traz uma reflexão de fundamental importância.

O terceiro artigo intitulado “A política do psicanalista e a redução de danos no cenário de Guerra às Drogas” traz, na articulação com o campo da saúde mental, valiosa e atualíssima discussão. Tendo como autores Julio Cesar de Oliveira Nicodemos e Ana Paula Marques Bernardo, chama a atenção para os danosos efeitos gerados por certas práticas discursivas que, ao incidirem privilegiadamente sobre territórios marcados pela exclusão, marcam de maneira extremamente violenta corpos desfavorecidos, fixando-os

a uma rede de significantes de cunho pejorativo e desqualificante. Em muitas dessas situações, o uso abusivo de substâncias surge como uma resposta subjetiva na tentativa de aplacar/anestesiá-lo o mal-estar daí decorrente, fato que conduz os autores a problematizar, a partir das diretrizes da atenção psicossocial brasileira, os efeitos de violência produzidos pelo discurso de Guerra às Drogas, interrogando e sustentando o lugar do psicanalista e de suas apostas no âmbito do tratamento possível dos sujeitos em uso abusivo de substâncias psicoativas.

A seguir, finalizando a seção de temas livres e também sustentando uma problematização da maior importância para a necessária atualização dos valores em jogo no âmbito da Reforma Psiquiátrica, Manoel Olavo Teixeira, em “Entre o cérebro e a clínica ampliada: psiquiatria biológica e reforma psiquiátrica no Brasil”, discute mudanças processadas, nos últimos vinte anos, na atenção psiquiátrica no Brasil. O autor critica as distorções produzidas pelo que denomina “reducionismo fiscalista” próprio à psiquiatria biomédica contemporânea, enfatizando que, especialmente em casos de maior gravidade, dado a complexidade dos casos, o quão imprescindível é a utilização de uma abordagem multiparadigmática, integrando corpo, experiência e narrativa. Em seu entendimento é imprescindível que se leve em conta a complexidade dos sujeitos atendidos, em uma práxis de escuta permanentemente ampliada e renovada.

A seção temática é aberta com uma nota de Tarcísio Greggio, apresentando-a e orientando os futuros leitores quanto as concepções de arte e estética que sustentam a escolha dos artigos por parte dos editores. Nesse número inaugural, o primeiro deles, “Agnès Varda, um cinema invocante”, Laene Gama, Daniela Chatelard e Jean-Michel Vivès tiram proveito de três categorias presentes no trabalho da cineasta belga para defender a dimensão invocante como marca singular de sua obra - e, ao ensejo, extrair algumas consequências teóricas do conceito de invocação. Já no artigo “Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues”, assinado por Luísa Costa e Guilherme Massara, os autores conduzem o leitor pela diáspora africana na América do Norte para investigar, a partir da noção de estética blues, os conceitos de criação, sublimação e refundação na obra de Miles Davis.

Mauro Gabriel Morais, por sua vez, acompanha um certo traçado presente na literatura contemporânea para contornar o vazio que encontrou no lugar de um pai, o seu próprio, que se retirou da vida um pouco antes do filho chegar; “Memória e ficção: entrelaçamentos, espelhamentos e o realismo brasileiro” é um texto dilacerante. E, por

fim, o leitor chegará à *Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras*, trabalho que encerra esta seção temática; nele, Valéria Rilho e Daniela Chatelard investigam a relação entre ponto cego e pulsão escópica em uma cena de incesto de Agatha, de Marguerite Duras.

A seguir, na seção dedicada a publicação de Resenhas, em *Sobre a segunda parte de uma trilogia psicanalítica*, Bruno Wagner Goytaká Santana se debruça com afinco sobre o volume 2 de Elementos da clínica psicanalítica: as implicações do amor, da autoria de Denise Maurano, obra na qual o amor é apresentado como importante operador clínico.

Em nossa seção de Teses e Dissertações, abrimos os trabalhos com o resumo da dissertação de Mauro Reis Albuquerque que nos propõe “A sublimação para além da arte”. Sob orientação da Prof.^a Laéria Fontenele, Mauro faz e desfaz as associações entre sublimação e arte percorrendo os textos freudianos e trazendo o seminário de Lacan sobre a ética da psicanálise.

Por último, “Amor, feminino e solidão”, da autoria de Ana Suy, foi a poética tese, defendida em 2021, cujo resumo escolhemos para publicar. Orientada pela Prof.^a Rita Manso, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Psicanálise da UERJ, a tese oferece um estudo rigoroso e refinado sobre o lugar do amor e do feminino na experiência analítica.

Finalizamos esse editorial, agradecendo a todos os que, direta e indiretamente, tornaram essa publicação possível, em especial, ao incansável, competente e imprescindível trabalho de nosso Gerente Editorial, Thomas Speroni, que, aliando entusiasmo e rigor técnico, desempenhou um papel fundamental na materialização, não só dessa, como das duas últimas edições de nosso periódico.

Boa leitura!

Apresentação: a estética como um campo de elaboração teórica

Presentation: aesthetics as a field of theoretical elaboration

Presentación: la estética como campo de elaboración teórico

Présentation : l'esthétique comme champ de développement théorique

TARCÍSIO GREGGIO

Quem lida com a relação entre arte e psicanálise as vezes tem a impressão de juntar água com uma peneira.

De um lado, enfrenta as dificuldades inerentes à psicanálise; ainda que circunscritas à teoria, elas não deixam de receber de volta a força de reação que provém do contato com esta ou aquela obra de arte: como se, a cada nova abordagem, fosse necessário deslocar os conceitos mobilizados em favor de sua coesão interna (pulsão, gozo, desejo, objeto, sublimação etc.), levando o pesquisador a embaralhar, sempre e de novo, as cartas que ele havia colocado sobre a mesa.

De outro, e este é o aspecto que gostaríamos de sublinhar, há o campo da arte, e junto com ele uma série de debates alheios à psicanálise no interior dos quais, no entanto, uma pesquisa sobre arte necessariamente se movimenta. Nesse particular, a questão que primeiro salta aos olhos diz respeito ao problema dos predicados efetivamente artísticos

de uma obra ou do processo de criação do sujeito que a produz. O raciocínio é tão simples quanto circular: que um objeto concebido para fins estéticos seja apresentado em uma galeria de arte, figure no acervo de um museu ou troque de mãos mediante o pagamento de um valor importante em dinheiro, nada disso constitui um critério em si mesmo; longe disso, essas questões alimentam uma série de conversações complexas - e muitas vezes intermináveis - em diversos campos do saber, como a Sociologia e a Historiografia.

Na abertura de seu clássico *A história da arte*, Ernst Gombrich vai ainda mais longe: ele afirma que não existe Arte, apenas artistas. É uma sentença contundente, que serve a propósitos mais argumentativos do que rigorosamente teóricos ou metodológicos; de todo modo, é inegável que ela antecipa uma conclusão comum à leitura de qualquer manual do gênero: a dispersão de objetos, épocas, técnicas, temas, formas, instituições (etc.) incomparáveis entre si objeta qualquer teoria geral do valor artístico.

Ora, como então encontrar alguma estabilidade se o objeto mesmo que enseja um estudo psicanalítico sobre a arte não para quieto?

A arte e o artista, filhos emancipados de uma época, também produzem efeitos na teoria psicanalítica desde fora, além de suas fronteiras conceituais. Diante disso, talvez seja o caso de dar um passo atrás e, ao invés de sobrepor um campo ao outro, colocar a ênfase em algo que lhes é comum: o puro e simples prazer da criação e fruição estética de objetos – sonoros, linguísticos, visuais – concebidos para esse fim.

Da forma geométrica rabiscada no canto da agenda à guerra contra o realismo na pintura, do batuque e assobio despreziosos à partitura de um samba, do meneio incontrolável e inibido à explosão no quadril da rainha de bateria, dos sonhos embaraçosos por estar despido ao exibicionismo fascinante e constrangedor que se apresenta em uma fotografia de moda, das palavras de amor ditas no calor da hora ao verso mil vezes burilado que abre e fecha séculos na literatura: o que interessa é o vazio, a gruta escura, o horizonte a perder de vista – mas o que conhecemos é o contorno, a palavra, a forma.

Ou melhor, a paixão da forma que, no limite, faz do homem um animal estético; ele que, abandonado pela natureza justamente no momento em que se joga o destino da reprodução da espécie, não dispõem de nada além o baile de sons, contornos, texturas e palavras que chamamos de erotismo.

Nesse diapasão, em que a paixão da forma interessa mais do que seu acabamento discursivo, a arte afasta-se um pouco de seu caráter predicativo e, no lugar de um balaio

de exemplos e analogias, abre-se a possibilidade de pensar a estética como um campo de elaboração teórica.

É com esse olhar que convidamos o leitor a descobrir os textos que compõem esta seção temática.

Nota:

Propostas de trabalho para a seção temática *Psicanálise e Estética* podem ser enviadas a qualquer tempo através do e-mail greggiotarcisio@gmail.com.

Agnès Varda, um cinema invocante

Agnès Varda, an invocatory cinema

Agnès Varda, un cine que invoque

Agnès Varda, un cinéma invoquant

LAENE PEDRO GAMA

JEAN-MICHEL VIVÈS

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

O artigo trata do circuito invocante no cinema documental de Agnès Varda. Elegemos cinco dos seus filmes documentários, dos quais utilizamos algumas cenas para ilustrarmos a transcendência do real pelo intermédio da obra artística. Refletimos o fazer de sua obra seguindo a trilha que a própria cineasta confere como norteadora do seu trabalho, a partir de três palavras: *inspiração* – atrelada ao acaso, a chama do desejo, definição da artista que se aproxima do inesperado na psicanálise; *obra* – o seu trabalho artístico e aqui tratado pelo trabalho de escansão analítico; e *compartilhar* – por nós percebido, como o endereçamento. Entendemos que a obra fílmica de Varda revela-se invocante, por ela assumir uma posição de suposição do sujeito a advir, sustentando-a pelo endereçamento. A dimensão invocante, marca singular da obra vardadiana, nos leva, em uma agenda futura, a pensar a aproximação da *estética* psicanalítica e vardadiana.

Palavras-chave: Cinema. Invocação. Sujeito.

1. Introdução

O presente artigo trata da invocação percebida na obra fílmica documental da cineasta Agnès Varda, notoriamente reconhecida pelo apelo ao grande público. Entendemos que a cineasta em sua narrativa constrói artisticamente um objeto endereçado ao Outro, movida pela necessidade do compartilhamento, como ela mesma proferiu. Buscamos entender a natureza desse movimento, aproximando-o da leitura do circuito invocante, especialmente do endereçamento sustentado pela suposição do sujeito a advir. O sujeito suposto nos parece ser a marca singular que movimenta o trabalho desta cineasta. Aqui nos servimos de quatro dos seus documentários para estruturar nosso estudo.

O endereçamento ao outro em Varda, destitui o lugar do saber dando lugar ao sujeito do *falasser* o que nos faz lembrar da afirmação de Lacan sobre o tanto que é *superfluo* devolver, restituir um saber. O endereçamento, este é construído em um processo que circula, e na percepção dessa construção a criação artística se apresenta desde sempre “... ao dar existência de discurso à sua criatura” (LACAN, 1965/2003, p. 203). De tal forma, que a criação artística é central não apenas como motivo de sublimação, mas também como tema da ética (LACAN, 1959-60/2008). Construção, estruturada em um discurso, predecessora do fazer analítico, alinhando ambos fazeres pela ética e pela estética. Encaminhando dessa forma, nós abrimos para estudos futuros sobre a *estética* artística próxima a analítica.

2. O trabalho artístico em Varda

Em seu último filme *Varda por Agnès* (VARDA, 2019), a cineasta Agnès Varda fala sobre aquilo que guiou a realização de sua obra. Sentada em uma cadeira de diretora de cinema, de frente a uma plateia em um teatro lotado, dirige-se ao público:

Há três palavras que são muito importantes para mim: *Inspiração, criação e compartilhar* [grifo nosso]. Inspiração é a razão por que se faz um filme, quais ideias, quais circunstâncias, quais acasos acendem o desejo e te fazem trabalhar para fazer um filme. A criação é como fazemos um filme, quais os meios que você usa? Qual estrutura? Sozinha ou não? Em cores ou não? A criação é trabalho. A terceira palavra é compartilhar. Não fazemos filme para assisti-los sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, necessitamos saber por que fazemos esse trabalho. Estas três palavras me guiaram. (VARDA, 2019, 0:04:23)

Partimos dessa tríade eleita pela cineasta para definir o seu processo criativo. Entendemos a inspiração descrita por Varda como razão para se pôr a trabalho por intermédio dos motivos desejan-tes revelados pelo acaso. Definição próxima do inesperado em psicanálise, como sendo aquilo que permanece quando nada resta do que se poderia esperar, sendo vetorizado pela invocação pulsional, portanto, pelo objeto voz (VIVÈS, 2015). A sua obra é trabalho, e aqui o acompanhamos aos moldes do trabalho analítico, a escansão, como forma de transcendência do real pelo movimento revelador do objeto *a*. Por fim, chegamos ao compartilhar, onde Varda deposita a chave do seu trabalho: será pelo ato de dirigir o seu trabalho ao outro a abertura para que ela conheça aquilo que a movimenta. Para nós, o compartilhar vardadiano corresponde ao endereçamento no circuito da pulsão invocante, e remete-se à suposição de um sujeito suposto dali onde nada mais se espera.

2.1. A inspiração

As palavras guias para a cineasta são reveladoras do seu processo de criação e, por isso, nos deteremos nelas. A *inspiração* é apontada como a razão para se fazer um filme e o acaso como responsável por acender o desejo. O acaso é muito presente na obra vardadiana, sinalizado como abertura para o prazer na filmagem: “O que gostei foi que, por acaso, encontramos pessoas incríveis” (VISAGES, 2017, 0:04:23) e como um auxiliar para esse propósito “... o acaso sempre foi o melhor dos meus assistentes” (0:13:33). Ainda em uma sequência fílmica dessa mesma obra, quando perguntada pelo seu colega JR (artista plástico francês e codiretor do filme) se o acaso irá trabalhar por eles, ela responde: “Possivelmente. Possivelmente.” (0:13:37), deixando qualquer certeza à obra do acaso.

Dentre os motivos nos quais a cineasta encontra inspiração para realizar o seu trabalho, o acaso, algo da ordem do inesperado, acende o seu desejo. Apelamos, brevemente, para a questão do anônimo na obra documental vardadiana. A cineasta sempre retratou, em seus documentários (estilo do filme tratado), pessoas encobertas pelo véu do desconhecido. O acaso, esse inesperado, é um espaço de inspiração por existir o desejo de reencontro de algo velado. Diríamos que a inspiração vardadiana será muito bem localizada no circuito invocante, em especial pela posição de suposição. Posição especialmente delineada por Vivès (2018a, 2018b), a qual discutimos adiante.

Recortamos uma cena fílmica onde a cineasta muda os rumos do seu trabalho frente ao acaso. Ocorre no filme *Visages e Villages* (VISAGES, 2017, 0:07:54), durante a visita de Varda e JR à uma antiga vila de mineração que será parcialmente demolida e que guarda vividamente os traços dessa atividade em sua paisagem e na lembrança dos seus moradores. O espectador acompanha a dinâmica da personagem Jeanine, que vive de reminiscências de um tempo, presa a um lugar a ser demolido.

Ao conhecê-la, Varda introduz uma pequena modificação na proposta do trabalho artístico pensado para o lugar, retratar os antigos mineradores da pequena vila em grandes painéis colados às suas antigas casas. Em decorrência do testemunho de Jeanine, os cineastas decidem juntar aos outros painéis que retratam os antigos mineradores um painel com o rosto da personagem, colado à sua casa a ser demolida e assim *saudá-la* (cumprimentar por intermédio de um objeto).

Destacamos como a insistência da personagem em se manter presa àquele local chamou a atenção dos cineastas. JR a nomeou como “Jeanine, a insistente”. Uma insistência que não é da ordem do desejo e sim do gozo mortífero de se manter imóvel em um lugar fadado a ser demolido. Assim como fora a vida dos mineradores passada embaixo da terra, coberta de cinza, também era coberto de fuligem o pão que o pai de Jeanine trazia para os filhos em sua infância. Ao escutar o que se repetia naquela história, Varda cria um painel que modifica o trabalho artístico inicial, ato que promove um corte naquilo que a personagem repete da sua história.

Painel construído, Jeanine é rerepresentada àquele palco onde até então se percebe como um personagem atuando em uma única cena, conhecendo o *script* (possivelmente até adivinhando o final), vendo-se como um objeto no roteiro do qual faz parte, repetindo um lugar no qual encontra-se presa. Enredo laboriosamente por ela sustentado, prendendo-a àquele lugar. Olhar-se naquele painel gigantesco desloca Jeanine, invocando-a a uma existência que não precisa ser demolida junto ao local. O reencontro da personagem consigo mesma se dá quando o saber sobre a cena é abalado. Olhar-se de maneira inesperada demole uma história prevista e roteirizada, dando lugar a si mesma. Ela abre a boca frente à visão. Os seus olhos puderam escutar um tempo ilimitado.

Varda, tomada pela história de Jeanine, foi enredada por aquilo que escutou e agiu artisticamente entremeando os tempos, afixando na casa a ser demolida o rosto de alguém que se construiu por histórias e lembranças as quais não superara. Um tempo a ser destruído, marcado pela mineração e pelas histórias ali construídas, mas nem por isso

encerrado, que pela hiância abre-se em um contínuo. Varda enfrenta esse ilimitado e, ao acompanhar o estupor de Jeanine frente ao painel, profere uma aposta: “Agora, somos todos amigos”. A escuta da cineasta levou-a a produzir uma outra obra e a ofertá-la. Como podemos pensar esse sentimento que une o artista e o outro pelo objeto artístico, naquilo que anima a obra artística e que promove o encontro?

Como se dá esse tempo ilimitado, antevisto pelo artista, e proposto ao outro? Jeanine olha o seu rosto em dimensões gigantescas confrontado com um lugar em ruínas. Ela não é mais limitada pela imagem de uma parte de sua vida em ruínas, pode se ver em toda sua visibilidade. Escutando-se sem limites, ela entende o que de si insiste naquele mundo de ruínas, abrindo-se ao inaudito. Antes, ela repetia para si mesma que os homens responsáveis pela demolição não compreendiam tudo o que ela ali vivera, e os comunicara que ali restará até que tudo seja destruído. Jeanine não percebera o que de seu continuaria vivo no meio dos destroços. Observar-se afixada a sua casa a ser demolida e entremeada por outros que ali habitaram ressoa em efeitos sobre si.

Jeanine pode se enxergar ali e além daquelas paredes, reunindo tempo contínuo e descontínuo e, assim, escuta um outro tempo até então paralisado em um espaço arruinado. Ela pôde se olhar com um novo olhar, e, sobretudo, pôde se escutar de uma outra forma, como podemos observar pela sua reação frente ao painel, a boca aberta – puro sinal de sideração, levando-a a pronunciar: “O que posso dizer? Nada!” (pausa, ela chora). “Eu não sei o que dizer!”. Naquele instante, volta a um tempo sem significação, onde não poderia se dizer, mas a imagem de uma sobrevivente fundida a vidas e a um lugar em ruínas é escutada por si em um novo tempo.

2.2. A criação

Sobre a segunda palavra, a *criação*, Varda a ela se refere como sendo trabalho, articulando-a a elementos estruturais do seu fazimento. Por nossa vez, privilegiamos pensar o seu trabalho artístico pela escansão. Escandir é o trabalho de transcendência do real, estabelecendo uma dimensão entre os três registros topográficos, afastando-se do que lhe é mortífero (DIDIER-WIELL, 1998). A não transcendência em relação ao real ocorre quando ele subverte os limites, quando esses não mais se sustentam. O autor nos aponta três direções sinalizadoras do real não simbolizável.

A primeira, quando o simbólico não é mais transcendente ao real, a palavra encontra-se em perigo, ela morre e surge um olhar superegoico, sob o qual o sujeito não

pode dizer uma palavra, tornando-se mudo. Uma segunda direção é aquela na qual o simbólico e o imaginário deixam de estar separados, e o invisível desaparece. Neste momento, o sujeito é levado ao sentimento de encontrar-se inteiramente visível ao olhar do Outro. E finalmente, a terceira direção, quando o imaginário e o real não estão mais separados, colocando a imaterialidade em perigo. Desta maneira, o corpo perde sua leveza, ganha o status de pedra, como em alguns estados depressivos.

Nesses três casos, a escansão é o que deve restaurar a transcendência dessas separações, intervindo de modo apropriado. Mostramos esse operador na obra vardadiana, elegendo uma cena fílmica para cada uma das três direções sinalizadoras do real não simbolizável e o seu trabalho de escansão.

2.2.1. O titubear: a sideração em Varda

Didier-Weill (1998), observando a primeira direção do real não simbolizável, quando o sujeito se torna mudo e não consegue aceder ao inaudito, assinala que o analista pode em um dado momento transmitir, por intermédio de um significante siderante, aquilo que tem por função restituir o suporte da palavra àquele que perdeu a fala. Assim, retira o sujeito do *não há* tempo traumático em que ele se encontra, restituindo-lhe a palavra que nasceu com a metáfora, que diz *há* e *não há* ao mesmo tempo. O autor pergunta-se como introduzir esse significante? Imediatamente responde: não é explicável, exige *feeling*, as vezes sorte, exige muito tempo até que se encontre a palavra que tornará traduzível o comando siderante. Aqui, vemos em uma cena fílmica como Varda trabalha a introdução do significante siderante.

No filme de 2000 *Os catadores e eu* (tradução no Brasil para *Les Glaneurs et la Glaneuse*) (LES GLANEURS, 2000, 0:01:20), Varda fora-campo, fala em *voz-off*¹ com uma personagem. Esta descreve minuciosamente a sua antiga atividade de catadora no campo: “Catar era o espírito de antigamente”, e: “A minha mãe dizia-me: apanhe tudo, para não haver desperdícios”. Ela se cala, e seguidamente abre a boca como se fosse falar algo, fechando-a e mantendo-se muda. Balança o rosto (filmado em close), a refutar ou validar o mando materno. A cena segue, agora a mulher encena gestualmente o ato de

¹ Voz narrativa fora de campo que diferentemente da voz-over provém de fonte, tempo e lugar conhecido. A sua identidade não reside apenas no uso da primeira pessoa do singular, e sim, principalmente, por uma certa forma de ressoar e ocupar o espaço, de uma certa proximidade com o ouvido do espectador, cercado-o e provocando uma identificação, como se fosse sua voz, a voz da primeira pessoa (CHION, 2004).

coleta. Ao mesmo tempo, são exibidos vídeos antigos, em preto e branco, mostrando mulheres catando no campo. As duas ações são mostradas em concomitância, a personagem coletando imaginariamente e o mesmo ato demonstrado em tempos remotos, refletem quanto a mulher é colada à sua experiência de outrora.

Por fim, a personagem aponta a sua casa e a descreve como o lugar onde sempre se reunia com outras coletadoras após a glanagem (ato de respigar no campo, coletar o que sobra). Afirma: “Eu nasci naquela casa de campo, e é ali que vou morrer”. Neste momento, Varda fora de cena a interrompe: “Mas, ainda falta muito”. A personagem ao escutá-la titubeia, o seu corpo levemente se desequilibra, e ela diz: “Estou confusa, me surpreenderam”.

Percebemos uma narrativa empobrecida da própria presença da personagem, prisioneira de um tempo transcorrido e encerrado onde falta-lhe apenas a cena final, a de sua morte. Varda interpõe entre o nascer e o morrer a palavra falta, lembrando que há muito espaço neste intervalo de tempo. A mulher cambaleia, ela é siderada ao ser surpreendida, ao deparar-se com o espaço do entremeio e a invocação para um produzir-se.

2.2.2. “Queres olhar? Pois bem, veja então isso!” (LACAN, 1964/1985, p. 99)

A segunda direção do real não simbolizável se dá quando simbólico e imaginário encontram-se em intersecção sem possibilidade de ascensão do sujeito ao invisível, e este perde a sua invisibilidade e torna-se transparente. Neste caso, o tipo de escansão a ser introduzida é o *olhar do pintor*², em substituição ao olhar petrificante. Espera-se que esse seja atravessado pelo sujeito a partir da interposição de um significante siderante e seja substituído por um outro olhar do qual o analista pode dispor. O analista deve ter o olhar do pintor “...olhar que não apenas pode ver e mostrar o invisível, mas que, ao ver o invisível, o faz aparecer e o faz com toda a clareza” (DIDIER-WEILL, 1998, p. 38). O olhar do pintor ou, olhar do analista, revela o segredo que, até então invisível, pôde surgir em plena luz, esta é a escansão do olhar. Ele ajuda atravessar o olhar maligno petrificante, para um outro, que joga luzes sobre o que não se oculta por sombras.

2 Expressão de Didier-Weill derivada da disposição do pintor (LACAN, 1964/1985) em oferecer a quem olha o seu quadro uma *pastagem* (p.99) para o olho, mas não apenas um gozo estético, convidando-o sobretudo a *depor* ali o seu olhar. Depô-lo ao modo apaziguador de quem depõe armas, este é o efeito *apolíneo* (iluminador) da pintura.

Para essa discussão, destacamos algumas cenas do filme *Sans toit ni loi*³(SANS, 1985), que invoca o espectador a depor o poder maléfico do *mau-olhado* (DIDIER-WEILL, 1978-79) e a escrever uma outra história. As cenas marcadas pelo uso de placas e avisos contrastam com o movimento de Mona Bergeron, personagem principal do filme, uma jovem andarilha solitária que desafia tudo e a todos em seu percurso. O uso de imagens fixas característica da técnica fílmica conhecida como *o instante*⁴.

O destaque a imagens fixas é recorrente na obra de Agnès Varda. Ela alia a sua experiência como fotógrafa à captura e à escolha de imagens, que, ocupando toda a tela ou apenas se insinuando, chamam a atenção do espectador para pensar todo um contexto. Destacar uma imagem ou acrescentá-la despropositalmente (*nonsense* que ressoa no espectador) à cena fílmica, promove uma ruptura no tempo cronológico, deslocando o sujeito temporalmente. Essas imagens fílmicas possuem o propósito apaziguador do olhar do pintor subsistindo ao mau-olhado. Vejamos essa operação descrita a seguir.

Nas cenas, ação e imobilidade se colocam em jogo, o movimento cênico opõe-se à mensagem fixa. Esse é um recurso imagético utilizado cinematograficamente para estabelecer relação com o espectador. Entretanto, a partir de modelagens singulares, a obra perpassa o circunscrito à imagem, invocando a reconstituição de uma história na qual lacunas deverão ser preenchidas. A cineasta trabalha com o uso de placas e avisos, conjugadas ao movimento da personagem. Esses avisos fixos funcionam como signos, por exemplo: *Stop*, sinal de alerta para parar, Mona nunca parou; *Bureau* demonstrando lugar convencional para atividades administrativas, ela segue caminho inverso; o cadeado em um portão sinalizando lugares impenetráveis, ou a própria placa *Toque e entre* (esta terrivelmente confrontada pela imagem de Mona com frio no exterior do local); *Propriedade privada: entrada interdita cuidado com o cão* sinalizando domínios territorialistas, aviso colocado abaixo por Mona ao entrar aos pontapés no local; e,

3 O título *Sans toit, ni loi* (*Sem teto nem lei*, livre tradução) aponta para uma condição de insubmissão. Afirmção depreendida do enredo e posição vardadiana acerca ao filme. Assim, não entendemos como apropriado o título do filme em espanhol *Vagabond*, tradução direta do francês da palavra andarilha, pois, para nós, brasileiros, aproxima-se da palavra vagabundo, que possui um tom depreciativo. No Brasil, o título do filme foi traduzido por “Os renegados”, indicativa de uma posição que definitivamente não é a de Mona. Ela não deixa de lado algo, ela persiste em algo. Dessa feita, nos referimos a esse filme pelo seu nome de origem.

4 O instante cinematográfico pretende diminuir o tempo do espectador frente à imagem, rompendo com a duração (tida como modo normal de apreensão do tempo). A ruptura com a compreensão esperada ocorre pela leitura da cena a partir de um ponto que se destaca, e não por um sequenciamento cronológico de acontecimentos. A imagem fixa possui uma relação privilegiada com a noção de instante, na medida em que, imaginariamente, busca extrair do fluxo temporal um ponto singular, de extensão quase nula (AUMONT, 1990/2012).

finalmente, a placa *Ladrões, cuidado: armadilhas*, um chiste para o qual a personagem devolve um sorriso, o rir entre lágrimas de Freud (1927/2017).

As mensagens, longe de se resumirem ao estático visível, propulsionam novos sentidos na ligação entre o espectador e a história contada. Elas são perpassadas por uma atmosfera onírica, pois Mona parece não ver as placas (à exceção da última, para qual ela ri), somando-se a isso o conhecimento antecipado do espectador sobre a morte da personagem. Nessa conjuntura, ele é invocado a pensar para além dos avisos supostamente endereçados à mulher.

Invariavelmente, essas cenas são acompanhadas por arranjos acústicos que acentuam a atmosfera dramática ou o estado de semi-vigília da personagem. Mona, como uma sonâmbula (fantasmagoricamente), atravessa as cenas e mensagens, que atraem diretamente o olhar do espectador. As mensagens endereçam questões: Como se posicionar ao adentrar um território privado e vigiado por um cão? Ou provocam outras amplas, ao mostrar o apagar de uma escrita caótica por labaredas de fogo. Escrita que bem poder ser a da história de Mona, mas, também a de qualquer outra pessoa. Assim, as cenas jogam luzes em recônditos, levando o espectador ao reencontro de algo que surge inesperadamente sempre estando ali.

Enfim, o que as mensagens das placas revelam de um lugar fixo? Todas as mensagens ali reveladas remetem a segredos, não resistentes a luz, sabidos, mas não admitidos. Registram o esperado e o proposto à uma pessoa andarilha, fronteiraça. A insistência de Varda, por intermédio de Mona, em apontar para algo que não se resume ao presumido é o que confronta o espectador. Segredos expostos em contraposição ao movimento da personagem que os desconsidera como absolutos.

2.2.3. O ritmo de Varda

Didier-Weill (1998) aponta o ritmo como uma possibilidade criadora de escansão entre imaginário/real, uma vez que ele devolve vida ao corpo enrijecido – na música, por exemplo, o arranjo musical é o elemento mais sem sentido e, entretanto, o que leva o corpo a mexer-se e balançar-se. Através de uma passagem filmica, buscamos apreender a construção rítmica de Varda, sustentada pela abertura ao inaudito a partir da modelagem artística que conjuga os objetos voz e olhar.

Trata-se de uma passagem filmica do filme *As praias de Agnès* (2008), situada em uma praia de Bruxelas, onde a cineasta vivera sua infância, na qual a escutamos – voz

fora do campo – contextualizando uma música clássica que toca durante a cena. Varda diz (LES PLAGES, 2008, 0:02:18): “Às vezes, durante a semana, mamãe ouvia a *Sinfonia inacabada* de Schubert. Quando pequena, nunca ouvi outra música clássica, senão aquela de cujo título gostava tanto”. A música preenche toda a cena e, após um breve instante, cessa, juntamente com a fala da cineasta. No mesmo plano, uma nova música (um moderno soul), invade a cena. Agora, essa música acompanha surfistas, que andam pelas praias vardadianas. Eles são emoldurados ao longe por uma tela de quadro vazada, uma tela dentro de outra.

Inicialmente, a cena provoca um estranhamento ao aproximar sonoridades e ações tão distintas. Estranhamento revelador de uma enunciação que ultrapassa um lugar fixo ainda reconhecendo a sua origem. Na cena, a permanência geográfica da praia (marcando o lugar e o tempo da infância), emoldurando diferentes estilos de vida, contrapõe uma posição lacônica, meramente saudosista, a uma outra, rememorativa de rastros infantis, mas não impeditiva de atualizar-se em outros modos de vivência.

Perguntamo-nos como esse desconforto inicial cede lugar a uma harmonia narrativa perpetuada pelos recursos imagéticos, mas sobretudo ligadas à voz vardadiana. Em busca da proximidade dessa voz em relação ao espectador, Bonitzer (2004) aponta como uma das causas a sua consonância com a imagem, não causando um efeito de estrangeiridade. Este efeito técnico é subversivamente utilizado por Varda. A sua voz fora de campo é associada à sonoridade da *Sinfonia Inacabada* (Schubert, 1822/2022) e ao local, praias de Bruxelas, anunciado como lugar de sua origem, levando o espectador a acompanhar o enredo harmoniosamente. Subitamente, a narrativa e a *Sinfonia Inacabada* cessam, e outra canção de estilo harmônico diferente se faz escutar, um descontínuo interrompe a harmonia. Ainda que conservando de fundo o mesmo espaço geográfico, ela interpõe por sonoridade uma mudança, modifica-se também a movimentação em cena, e abre-se espaço para o estrangeiro. São justamente as mudanças interpostas, sonoras e imagéticas, que tornam o sentido da voz inaudível abrindo-se espaço para se escutar algo novo.

O caminho sublimatório torna possível a abertura de um espaço inaugurado pela soma dos objetos pulsionais olho e voz, é um lugar onde, por exemplo, a humanidade se põe a dançar (DIDIER-WEILL, 2003a) em sintonia ao seu ritmo. Espaço delineado por um ato, mas é um para além dele, que extrapola o alçar-se a este lugar do infinito. Há um além, a este ponto de infinitude, e ele existe em ato de resposta do sujeito amarrando-o

ao infinito em concorrência a sua produção. Esta resposta é a do tempo constitutivo, o recalque originário (*Urverdrängung*), no qual o sujeito do inconsciente se constitui a partir de uma queda, de uma expulsão (*Ausstossung*) da significação.

Mas, para lançar-se a esse lugar do infinito, o sujeito vivencia um impasse em relação ao ato que o funda. Didier-Weill (2003a) pergunta-se: qual é a dificuldade de passar da palavra cantada (representante do significante primordial) para a fala? O perigo de alçar este lugar mais alto é ficar preso no gozo e não descer mais para a terra. Nós aprendemos que o senso da descida não é redutível somente ao medo do sexual, ele põe em efeito a questão do consentimento ao abandono do gozo místico.

Para a psicanálise, a questão é: como estabelecer a medida entre aquilo que é transmitido pela linguagem materna, quando o *infans* recebe, antes de qualquer significação possível, o puro significado musical, para o abrir-se à transmissão do que é ulterior: a palavra do pai? Palavra que abre para o campo do universal, criadora de condições para o *infans* desviar-se da música, da *lalangue* (música da voz materna), e voltar-se para a palavra do tornando-se criança. Adentrar no mundo da linguagem, falar, é uma façanha conquistada pelo *infans* por ter ouvido a *lalangue*, e é pela palavra que ele tem a possibilidade de descer, retornando a este puro significante. É pelo som da *lalangue* que o *infans* pode reconhecer as lacunas harmônicas abertas sobre a alteridade do significante do Nome do Pai, abrindo-se para o universal.

As discontinuidades sonoras introduzem uma primordial estruturação do real originariamente caótico. Mas é necessário perceber a diferença entre a ação produzida pelas lacunas sonoras das palavras que provocam uma discriminação, um descontínuo, introduzindo o significado, o que não é em efeito o mesmo produzido pelas sonoridades significantes desprovidas de significação. Por exemplo, a música produz, pelo ritmo, efeitos próximos ao tempo da falta de significação.

Na obra vardadiana, a escansão, como aqui demonstrada, promove um descontínuo sonoro ao abrir espaço para o inaudito, propondo a palavra como um significante siderante, como no caso do primeiro exemplo (a mulher catadora), quando a cineasta introduz entre o viver e o morrer um outro espaço. E ainda, no segundo exemplo, as placas de Mona, pela *monstração* abrindo espaço para a ascensão do invisível do real pela ordem do fixo. Este recurso promove *o charme da flexibilidade* (DIDIER-WEILL, 1997a, p. 83) inaugurando uma dimensão na qual o real é arrancado de sua fixidez monstruosa, revelando-se para outras significações veladas até o instante. E, finalmente,

no terceiro exemplo, da *Sinfonia Inacabada*, entrelaçando o olhar e a voz e assim imprimindo um ritmo capaz de deslocar o sujeito da imobilidade, lançando-o para além da *lalangue* em busca do universal.

2.3. O compartilhar

Finalmente, discutimos a palavra compartilhar, que guiou a cineasta na realização de sua obra. Sobre ela, retomamos a definição de Varda: “Não fazemos filme para assistilos sozinhos. Fazemos filmes para mostrá-lo. No fundo, necessitamos saber por que fazemos esse trabalho” (VARDA, 2019, 0:04:23). Destacamos três ideias da frase: a certeza de não estar só com a sua obra, a certeza da sua visibilidade, e... há um fundo que insiste... por que fazer esse trabalho?

Falamos de uma artista, aberta ao encontro com o inesperado (insabido), persiste nessa o desejo de endereçar-se ao o(Outro)s, lhe permitindo o entrelaçar do fazer artístico com a suposição do sujeito faltante. Vivès (2018b), ao falar da suposição materna na capacidade do *infans*, diz: “A suposição é um ato de fé, termo a ser utilizado não em sua acepção religiosa, mas no sentido puro de confiança, de uma firme segurança à espera de uma coisa” (p. 38).

Para pensarmos o que orienta a cineasta em sua necessidade de fazer uma obra a ser compartilhada, aproximamo-nos das contribuições de Vivès (2018a, 2018b) naquilo que ele destaca no circuito da pulsão invocante como endereçamento e, portanto, da posição de suposição. Dessa maneira, destacamos a importância do advir do sujeito no processo de criação vardadiano, pela característica do sujeito suposto, mas, sobretudo, por jogar luzes sobre uma posição movida pela inspiração desejante da suposição de existência do sujeito. Em nosso entendimento, inspiração para Varda é da ordem do encontro com o inesperado, uma aposta no desvelamento do sujeito.

2.4. O circuito invocante e a suposição

Para discutirmos a importância da compreensão do advir do sujeito no circuito da pulsão invocante, iniciamos pelo construto conhecido como *ponto surdo*⁵. Vivès (2018b)

5 O ponto surdo é um lugar intrapsíquico pensado pelo psicanalista francês Jean-Michel Vivès. Em sua obra *Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante* (2018b) encontramos as últimas atualizações acerca do construto. Há algo do processo criativo contido no circuito pulsional invocante que precisava ser evidenciado para além da compreensão da amarração borromeana. Em Vivès, o reconhecemos quando o autor situa o endereçamento no entre-espço delimitado pelos atos de ouvir e o de responder, sendo o *se fazer endereçar* um além propulsionado pela posição de suposição.

inicia reiterando a sua constituição como efeito de metáfora, assim sustentando o circuito da pulsão invocante em relação a *ser ouvido, ouvir e se fazer ouvir*. O ponto surdo não se apoia sobre uma função corporal e sim linguageira, operação de substituição significativa na própria origem do sujeito. Ele visa substituir a voz do Outro, que chamou o bebê a advir, pela voz do sujeito em via de ser.

Entretanto, com o avançar dos seus estudos e seminários (lembramos a natureza dessa atividade – oral e voltada para um público) sobre a voz e o supereu, o autor compreende nesse circuito a essencialidade da dimensão do endereçamento para além do chamamento. A partir de então, ele pensa o circuito como um jogo entre *ser endereçado, endereçar, se fazer endereçar* (VIVÈS, 2018b). Esse novo paradigma joga luzes sobre uma dimensão real da pulsão, na qual o endereçamento se apoiaria. Apesar da importância do chamamento, em sua função metafórica, o autor pode afirmar que ela somente encontra sua eficácia se tiver ocorrido o endereçamento que permitiu o real *ex-sistir*.

A inscrição metapsicológica do ponto-surdo contribui para pensar os seus efeitos sobre a clínica. Ele se refere ao nascimento do sujeito em relação a voz do Outro, lugar onde o sujeito ao advir como *falasser* ensurdeceu-se ao timbre da voz do Outro, a fim de ressoar a própria voz. Vivès pensa o ponto surdo estruturado a partir do recalque originário, como expõe:

Com base nisso, podemos dizer que o inconsciente é estruturado em torno de um ponto cego, mas também surdo, que chancela, sob um esquecimento sem retorno, a própria origem do sujeito. O recalque originário separa o sujeito de sua origem e, por isso, da voz que o convidou a advir. Chamo de ponto surdo, portanto, tal processo de perda e de desenvolvimento em relação à voz do Outro. (VIVÈS, 2018b, p. 17)

Consideramos, como havíamos adiantado, que as articulações de Vivès (2018a, 2018b) acerca do nascimento do sujeito pulsional sustentado no construto ponto surdo elucidam e organiza a função da voz no circuito invocante, emprestando um novo vigor e compreensão ao surgimento desse Outro. O autor torna claro o processo de subjetivação como efeito da leitura do Outro, ao transformar o grito do *infans* em chamado. A acolhida do grito primordial se dá por um aviso de recebimento interpretativo pelo Outro.

Nesse circuito, há um emissor que ainda se ignora como tal, *o infans*, e o outro, o receptor (aquele que cumpre a função materna), que se posiciona imediatamente como

o outro que socorre. O receptor se transforma num emissor no momento em que interpreta o grito como uma suposta fala do *infans*. A interpretação se dá porque esse receptor supõe no *infans* um sujeito suposto falante desde o seu nascimento, o que implica que o grito funciona como um representante do sujeito para o conjunto dos significantes a advir. A resposta do Outro, a recepção que reserva ao grito *puro* (*pur*), transforma-o em grito *para* (*pour*)⁶, e leva a significação do sujeito a partir dos significantes do Outro. Encontra-se nessa modificação os três tempos do circuito pulsional descritos em Freud (1915/2013), com base no circuito escópico. A seguir, registramos como Vivès (2018a, 2018b) descreveu o circuito da pulsão invocante.

O primeiro momento, *ser ouvido*, é um momento mítico e correspondente à expressão do primeiro grito; o sujeito ainda não existe. Essa posição ativa será percebida *a posteriori* do encontro com a resposta do Outro, validando o fato de que o advir do sujeito é possível por ter sido bem ouvido. O segundo tempo, *ouvir*, corresponde à aparição do Outro da pulsão que responde ao grito. Vivès (2018b) esclarece que o surgimento desse Outro possibilita o fechamento do circuito pulsional. Diferentemente do que ocorre nas pulsões oral, anal e escópica, a pulsão invocante necessita da intervenção ativa do Outro. O terceiro momento, *se fazer ouvir*, é o tempo em que o sujeito a advir se faz voz, indo em busca do ouvido do Outro para dele obter uma resposta. Ele supõe um outro não surdo, suscetível de responder ao seu chamado.

A especificidade da invocação em sua relação com o Outro fora destacada em Lacan (1964/1985) no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, ao afirmar que o *se fazer ouvir* é um vetor que aponta para um outro. Para Vivès (2018b), a assunção do ponto surdo estaria interposta ao aparecimento desse Outro que interpreta, já no segundo tempo do circuito pulsional. A interpretação significativa do grito vela a dimensão real da voz, para qual o sujeito ensurdece-se, ascendendo ao status de sujeito falante.

O terceiro tempo seria o da posição subjetiva, quando o sujeito constitui um Outro não surdo capaz de escutá-lo. O grito do *infans* é ouvido pela mãe como um chamado, no qual ela se esforça em ler como demanda. A manifestação da voz do *infans* interpretada pela mãe como significante, e essa suposição permite introduzir o *infans* na fala.

6 Percebe-se pelo uso das palavras em francês o jogo de homofonia realizado nessa relação de transformar o originário em algo a se endereçar.

Capturado pela linguagem, o sujeito invocado pelo som originário se tornará invocante. Nessa reversão, ele conquista a sua própria voz e irá *se fazer ouvir*.

Mas, Vivès (2018b) insiste, para *se fazer ouvir* é preciso não apenas cessar de ouvir a voz originária, é preciso invocar. Ou seja, é preciso sustentar a hipótese de que há um Outro não surdo que pode ouvi-lo e *responder-lhe*. É bem interessante perceber que após as releituras de Vivès, *responder-lhe* é acrescido, demonstrando nesse circuito o avultamento da função do endereçamento. Portanto, o processo de subjetivação requer duas ações: ouvir e responder. Entre esses atos, há uma exigência do real a ser encarada.

Parece uma obviedade pensar as duas ações nesse circuito, mas esse movimento a mais só se torna evidente pela insistência do autor em chamar atenção para a diferença qualitativa entre o surgimento do Outro da pulsão como *novo sujeito* (FREUD, 1915/2013), e pensá-lo no entremeio de um espaço intrapsíquico entre ouvir e responder. Nesse campo, a diferença reside justamente no movimento do Outro entre não se tornar surdo e nem por isso “pan-fônico”, ouvir e responder. O que isso significa? Esse novo Outro é capaz de manter-se em uma posição de *suposição*: ele valida o endereçamento do *infans* e o responde.

Essa é a capacidade de supor não um saber, mas simplesmente que ali há sujeito. A suposição possui como uma de suas consequências a experiência de encontros não fracassados, por situar-se mais ao lado do inesperado do que da esperança. Ao iniciar esse artigo, afirmamos a importância da *Inspiração* como primeira palavra guia de Varda para a composição de sua obra. Entendemos que a inspiração em Varda parte de sua convicção de encontrar, pelo intermédio do anônimo, naquilo que é inesperado algo a se revelar. De tal feita que a sua obra se constitui como um endereçamento ao outro na busca da constituição do sujeito ali existente, uma suposição sustentadora do desejo do encontro com o(Outro)s e, portanto, reveladora de uma obra que se dá por encontros entre a artista e os seus espectadores.

3. A invocação em Varda

Para encerrarmos, partimos de outro exemplo fílmico e fazemos uma análise do circuito invocante sobre um outro paradigma daquele apontado ao demonstrarmos a escansão, pela via da amarração borromeana, em sua ascendência ao real. Destacamos no circuito invocante a importância da hiância entre o ouvir e o responder promovendo o endereçamento. Ato possível pela crença na existência do sujeito a advir, crença

sustentadora da suposição no encontro com o inesperado. Neste momento, entendemos que a própria cineasta, ao eleger as palavras que guiam a sua obra (inspiração, obra/trabalho e compartilhar), nos dá mostras de um trabalho circundado por um movimento desejante que aponta para os o(Outro)s.

A cena inicia-se no tempo de 0:35:20 do filme *Os Catadores e eu* (LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, 2000) e trata do encontro entre a cineasta e um *trapeiro* (pessoa que recicla objetos jogados fora). Varda visita um vilarejo da França e segue ao encontro de Herne, o trapeiro, em seu ateliê. Ambos conversam, ele é focalizado e a escutamos fora de cena. Inicialmente, ele se identifica como trapeiro e explica o seu fazer, como sendo o exercício de aproveitar objetos abandonados pelos outros. Ele lhe mostra um mapa sinalizando os pontos onde ficam esses objetos. Para ele, a função da carta é organizar locais e datas para a retirada desses pelos trapeiros. Varda o interrompe e aponta uma outra função para o mapa, qual seja, indicar o lugar para aquele que queira depositar coisas que lhe sobram. Ele reflexivo concorda e, ajunta: “Eu vejo o mapa segundo o meu prisma, pois é assim que eu procuro a minha matéria prima”. Após a interrupção, ele pode apresentar outras atividades por si realizadas e não resumidas ao fazer de trapeiro: “Eu sou, *entre outras coisas* [destaque nosso], pintor e trapeiro”. Ele agora mostra os objetos artísticos que cria a partir daqueles abandonados.

Escutando-o, Varda lhe segue – literalmente. Ele anda pelas ruas onde encontra os objetos e ela, sempre de fora da cena, filma-o com sua pequena câmera de mão. Ele diz por que gosta dos objetos de recuperação: “... é que eles têm um passado, já tiveram uma vida, e continuam a ter vida. Só temos que lhes dar uma segunda chance”. Fala também da origem do seu interesse por esse trabalho, nascido em sua infância por influência do avô.

Eles se dirigem para o local onde Herne guarda o que recolhe, ele quer mostrá-lo. Nota-se que o espectador nunca vê a cineasta, sempre fora da cena, apenas escuta-se a sua *voz-off* e supõe a sua proximidade pelos movimentos da câmara. O local, abarrotado de coisas, está ao fundo do terreno da casa e em um nível mais baixo. A cineasta fala: “Isto parece uma caverna”. Ele prontamente assente ao dito e acrescenta: “É a minha pequena caverna...”. A câmera (os olhos de Varda e do espectador) passeia pelo ambiente, enquanto ele fala de sua “acumulação necessária”.

Ela lhe pergunta: “Está protegido, também?”

O rosto de Herne é focado, como se o espectador também aguardasse aquela resposta, fitando-o diretamente. O seu rosto expressa um misto de curiosidade e surpresa, ele sorri, e responde à pergunta com outra: “De quê?”.

Varda: “Do nada. Por que isto aqui está cheio.”

Herne: “Pessoalmente, procuro o nada, ou melhor, o menos. O menos possível”.

Varda: “Ainda está longe!”

Ele: “É verdade”.

Herne e Varda conversam sobre o vazio, do seu enfrentamento, das soluções encontradas e do reconhecimento de que sempre existirá uma “pequena caverna” a ser suprida ou não. Preferencialmente que não seja um depósito a ser acumulado por coisas, mas por um fazer que as molde em algo revelador do desejo.

Herne, em determinado instante, diz: “Neste momento, guardo coisas porque sei que vou precisar delas. O *encontro* [grifo nosso] se dá na rua. O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui”. É interessante este encontro no meio do caminho. Também Herne e Varda puderam, a partir de um encontro, pensar a função e o lugar daquilo que resta. Ao fim do encontro, muda-se a cena, a cineasta está na estrada para viver um novo episódio que ocorrera por acaso no trajeto e, assim anunciado: “Por vezes, o encontro acontece no caminho. Isso aconteceu conosco”. O encontro entre ela e Herne ainda ressoa.

O que se passa na cena? Ambos, cineasta e personagem, caminham juntos, ela um passo adiante (o passo do artista). Ela enxerga na carta algo despercebido por Herne: ali estão as coordenadas para se encontrar um lugar onde o resto subsiste (onde se deposita o que se faz dejetos), enquanto ele o lê como um lugar para se retirar coisas (como coisificação). Movimento natural para quem se faz trapeiro, diferente do trabalho de transformação, lugar o qual ele também ocupa em seu ofício, mas ainda não havia significado. Ao ler a carta de uma outra forma, Varda propõe outra visada para Herne, e ele assume, ele sustenta pela sua atividade aquilo de si e estava imperceptível até então: dentre tantas coisas que pode ser, o ser trapeiro é somente mais uma. Ele lida com aquilo que sobra não apenas com um *mais-de-gozar*, lhe dá outras formas, reencontra a vida onde ela se fizera morta.

Após essa inversão topológica, eles seguem e Herne lhe mostra a sua “pequena caverna”, onde se guarda aquilo para o qual já havia um lugar: “O objeto me chama porque tem o seu lugar aqui”. Ali a conversa prossegue e pode-se perceber em Varda a suposição do sujeito em VR (assinatura de Herne em suas obras e focalizada por Varda)

e o *se fazer endereçar*; bem como pode-se perceber em Herne a sua disposição para a invocação e o se fazer invocante. Enfim, um belo encontro.

Retomamos a indagação implícita na questão de Varda ao falar de inspiração: Por que desse trabalho? Mas, agora, podemos fazê-lo com um passo à frente, algo se elucida pela suposição contida na obra vardadiana. A obra de Varda revela-se invocante na medida em que ela assume uma posição de aposta no sujeito, construindo-a por endereçamento a esse. Neste momento, ressoa uma outra questão, feita por Vivès (2018b): “Em que o místico se apoia para sustentar a sua invocação sem resposta do Outro?” (p. 22).

Há algo nessa obra que sustenta essa suposição, comportando o inesperado, o risco assumido na insistência de que ali haverá um sujeito. A partir dessa montagem estética, nos defrontamos com o objeto *a* elevado à dignidade da Coisa e o plano ético oriundo dessa, requerendo uma mudança da relação do objeto com o desejo. O endereçamento calcado na suposição, movimento pulsional aqui explicitado e marca singular na obra vardadiana como sustentação de sua invocação artística, nos leva, em uma agenda futura, o elemento de aproximação da *estética* psicanalítica e vardadiana.

Referências

- AUMONT, Jacques. (2012) A parte da imagem. In: AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1990, p. 205-270.
- BONITZER, PASCAL. Pascal Bonitzer: sobre la voz em “off” (extractos de la obra *Le Regard et la voix*, col. 10/18). In: CHION, M. **La voz en el cine**. Madri: Cátedra, 2004. p. 163-167.
- DIDIER-WIELL, Alain. Aula 9. In: LACAN, J. **O seminário, livro 26: A topologia e o tempo**. Tradução: Frederico Denez e Gustavo Capobianco Volaco. 1979, p. 20-33.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997a.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Nota azul: Freud, Lacan e a arte**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997b.

- DIDIER-WEILL, Alain. **Lacan e a clínica psicanalítica**. Tradução: Luciano Elia. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1998.
- DIDIER-WEILL, Alain. **Lila et la lumière de Vermeer: la psychanalyse à l'école des artistes**. Paris: Éditions Denoël, 2003a.
- DIDIER-WEILL, Alain. La voix maternelle. In: J. Lequesne (org.). **Voix et psyché** [Actes du séminaire de l'Association Française des Psychologues Scolaires 'La voix se son corps : comment s'entendre? et autres textes]. Paris: L'Harmattan, 2003b. p. 101-116.
- FREUD, Sigmund. (1915) As pulsões e seus destinos. In: Pedro Heliodoro Tavares (trad.). **Obras incompletas de Sigmund Freud**: edição bilíngue. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 12-69.
- FREUD, Sigmund. (1927) O humor. In: Ernani Chaves (trad.). **Obras incompletas de Sigmund Freud**: edição bilíngue. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 273-280.
- LACAN, Jacques. (1964) **O seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. In: M. D. Magno (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. (1965) Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: Vera Ribeiro (trad.). **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 191-205.
- LACAN, Jacques (1959-1960) **O seminário, livro 7**: A ética da psicanálise. In: Antônio Quinet (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LES GLANEURS et la glaneuse. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2000.
- LES PLAGES d'Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2008.
- SANS toit ni loi. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris; Films A2, 1985.
- SCHUBERT: Symphonies Nos.8 "unfinished" & 9 "The Great".(2022). *Symphony No.8 in B Minor, D.759*. [Música gravada por H. Blomstedt, Berliner Philharmoniker]. (Original registrado em 1822).
- VARDA por Agnès. Direção: Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2019.
- VISAGES, Villages. Direção: Agnès Varda e JR. Ciné-Tamaris; Social Animal; Rouge International; Arte France Cinéma; Arches Films, 2017.
- VIVÈS, Jean-Michel. Alain Didier-Weill et la question de supposition. **Ères**, Paris, v. 2, n. 4, p. 21-25. DOI: 10.3917/insi.010.0021.

VIVÈS, Jean-Michel. (2018a). **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

VIVÈS, Jean-Michel. **Variações psicanalíticas sobre a voz e a pulsão invocante**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018b.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz no divã: uma leitura psicanalítica sobre ópera, música sacra e eletrônica**. São Paulo: Aller, 2020.

ABSTRACT

The article deals with the invocatory circuit in Agnès Varda's documentary cinema. We chose five of her documentary films, from which we used some scenes to illustrate the transcendence of reality through the artistic work. We reflect on the making of her work following the path that the filmmaker herself gives as a guide to her work, based on three words: *inspiration* – linked to chance, the flame of desire, the artist's definition that approaches the unexpected in psychoanalysis; *work* – her artistic work is treated here by the work of analytical scansion; and *share* – perceived as addressing. We understand that Varda's filmic work proves to be invoking, because she assumes a position of assumption of the subject to come, sustaining it by addressing. The artistic support of the invocation, a unique feature of Vardadian work, leads us, in a future agenda, to think about the approximation of psychoanalytic and Vardadian aesthetics.

Keywords: Cinema. Invocation. Subject.

RESUMEN

El artículo trata sobre el circuito invocador en el cine documental de Agnès Varda. Elegimos cinco de sus películas documentales, de las cuales utilizamos algunas escenas para ilustrar la trascendencia de la realidad a través del trabajo artístico. Reflexionamos sobre la elaboración de su obra siguiendo el rastro que la propia cineasta da como guía de su obra, a partir de tres palabras: *inspiración* – relacionada al azar, la llama del deseo, la definición de la artista que se acerca a lo inesperado en psicoanálisis; *obra* – su obra artística y tratada aquí por el trabajo de escansión analítica; y *compartir* – por nosotros percibido como dirección. Entendemos que la obra filmica de Varda resulta invocadora, porque ella asume una posición de asunción del sujeto por venir, sosteniéndola en el direccionamiento. La dimensión de invocación, característica única de la obra vardadiana,

nos lleva, en una agenda futura, a pensar en la aproximación de las *estéticas* psicoanalítica y vardadiana.

Palabras clave: Cine. Invocación. Sujeto.

RÉSUMÉ

L'article traite du circuit de l'invocation dans le cinéma documentaire d'Agnès Varda. Nous avons choisi cinq de ses films documentaires dont nous utilisons quelques scènes pour illustrer la transcendance du réel à travers l'œuvre artistique. Nous analysons la réalisation de son œuvre en suivant la piste que la cinéaste elle-même donne comme ce qui oriente son travail, à partir de trois mots: *inspiration* – liée au hasard, flamme du désir qui se rapproche de l'inattendu dans la psychanalyse; *œuvre* – son œuvre d'art est ici traitée par le travail de la scansion et *partager* – compris à partir de la question de l'adresse. L'œuvre cinématographique de Varda se révèle invocante du fait que cette artiste se positionne en supposant une possible assumption chez le sujet, en le soutenant d'une adresse. La dimension invocante, propre à l'œuvre de Varda, nous conduira, dans une recherche future, à penser l'articulation de l'*esthétique* psychanalytique et vardadienne.

Mots clés: Cinéma. Invocation. Sujet.

LAENE PEDRO GAMA

Psicanalista.

Psicóloga da Universidade de Brasília – UnB.

Doutoranda em formação dupla pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB e pela Université Côte d'Azur (França).

laenegama@gmail.com

Orcid: 0000-0001-8338-2486

JEAN-MICHEL VIVES

Psicanalista.

Professor Titular e pesquisador da Université Côte d'Azur (França).

Membro associado da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Professor colaborador da Universidade de Brasília – UnB.

jeanmichelvives@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9493-9945

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

Psicanalista.

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq desde 2013.

Membro do GT “Psicanálise, Política e Clínica” na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

dchatelard@gmail.com

Orcid: 0000-0002-7925-573X

Citação:

GAMA, Laene Pedro; VIVÈS, Jean-Michel; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Agnès Varda, um cinema invocante. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 24.05.2021 / Aceito: 29.07.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues

Miles Davis and his modal drives – psychoanalysis & blues aesthetic

Miles Davis y sus impulsos modales: psicoanálisis y estética del blues

Miles Davis et ses pulsions modales – psychanalyse & esthétique blues

LUÍSA APARECIDA COSTA
GUILHERME MASSARA ROCHA

O objetivo desse artigo é explorar, a partir da obra do compositor e trompetista norte-americano Miles Davis, a riqueza do debate entre a música e a psicanálise. A partir de um delineamento que acompanha o desenvolvimento de parte do percurso do artista, buscamos compreender os pulsos alternados de destruição e criação que cingem sua obra musical, em grande medida inclassificável. Nesse percurso, mobilizamos elementos críticos referentes à criação estética que advêm da diáspora africana na América do Norte, culminando na noção de *estética blues*. E a partir dos desdobramentos dessa noção, buscamos explicitar e discutir elementos de criação, sublimação e refundação na obra de Miles Davis, cuja dinâmica pulsional nos pareceu notável e dotada de forte apelo dialógico com a psicanálise.

Palavras-chave: Pulsão. Criação. Destruição. Sublimação. Estética blues.

Miles Davis: nota biográfica acompanhada de um prelúdio sobre as pulsões em Freud

Miles Dewey Davis III, nascido em 26 de maio de 1926, foi um trompetista, músico de jazz, líder de banda e compositor norte-americano. O músico figura no hall dos ícones mais influentes e fundamentais da história do jazz e da música do século XX. A obra de Miles Davis é marcada pela postura do artista em adotar uma multiplicidade de direções musicais em uma carreira que se estende por cinco décadas, e que o manteve na vanguarda dos principais desenvolvimentos estilísticos do jazz. Natural de Alton, Illinois, e criado em East St. Louis, Davis saiu para estudar na Juilliard, prestigiada escola de artes em Nova York, desistindo dois semestres depois, concomitantemente à sua estreia profissional como membro do quinteto de *bebop* do saxofonista Charlie Parker, entre 1944 e 1948.

Convictos de que a obra de Miles Davis é uma fonte riquíssima de elementos que põem em cena a subjetividade em suas clivagens, claudicações e soluções criativas; e tendo ainda em conta o teor imperativo da presença dos impulsos nas diferentes configurações assumidas por ela, permitimo-nos aqui um breve excuroso pela noção de pulsão em Freud.

A pulsão é um conceito fundamental da psicanálise e, ao iniciar seu texto *A pulsão e seus destinos* (1915/2020b), Freud a define como um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, que responderia como um representante psíquico dos estímulos que têm origem no interior do corpo e que “alcançam a alma. Algo como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (1915/2020b, p. 25). A primeira divisão sugerida por Freud, em relação às pulsões, foi entre as pulsões do Eu ou de autoconservação, e as pulsões sexuais. Em *Além do princípio de prazer* (1920/2020a), Freud apresenta sua reformulação do dualismo pulsional, com os conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte.

Nesse último texto, lemos também uma de suas proposições mais célebres acerca da pulsão: a de que ela atua como uma força constante, diferenciando-se do estímulo mecânico contingente, que se daria como uma força momentânea. Freud propõe a denominação de “necessidade” ao estímulo pulsional, e de “satisfação” ao que seria basilar para a suspensão dessa necessidade. Para alcançar essa satisfação, seria indispensável um rearranjo mais adequado da fonte interna dos estímulos. Ao afirmar a diferença, Freud (1920/2020a) reafirma a ancoragem real da pulsão, irredutível em seus

apelos de satisfação: “Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela” (p. 26).

Antes mesmo de toda essa série de elaborações sobre as pulsões, Freud formulara a hipótese do aparelho psíquico com base no modelo energético da física, com seu recorte na termodinâmica, que é a responsável por estudar as relações entre calor, trabalho e formas de energia diversas. A emergência desse campo se dá perante a necessidade de desvendar o funcionamento das máquinas a vapor, imensamente utilizadas na produção industrial do século XIX. As resultantes dos estudos da termodinâmica modificaram os modos com que a ciência clássica entendia a natureza, passando da concepção de uma máquina controlável e previsível para uma máquina que se comporta por meio de processos irreversíveis, caóticos e que tendem à morte dos sistemas. Segundo Pereira (2011), as “formulações [da termodinâmica] levaram à descoberta de que o devir resulta do caos, da desordem” (p. 25), ratificando nossa proposta de investigar a criação a partir da destruição. Freud, em sua segunda tópica, (1920/2020a) reconhece o caráter elementar, primitivo e pulsional da compulsão à repetição em relação ao princípio de prazer, abrindo com isso uma via fértil de investigação sobre as relações entre modalidades entrópicas de criação, para além de uma compreensão linear e progressista do processo criativo.

Freud relaciona o surgimento da vida e de suas tensões ao caráter conservador da pulsão. A ênfase recai sobre a retomada de que a vida surge a partir de perturbações externas na matéria inanimada. A tensão que daí resulta seria suficiente para colocar a trabalho o funcionamento do primeiro movimento da pulsão: retornar a um estado anterior. Daí o caráter conservador das pulsões – e da pulsão de morte em particular – suspenso ao caráter necessário da descarga e/ou da satisfação.

As pulsões orgânicas conservadoras assimilaram cada uma dessas modificações impostas ao curso de vida do organismo e as preservaram para a repetição, passando assim a impressão enganosa de forças que anseiam por mudança e progresso, enquanto, na verdade, procuravam apenas alcançar uma antiga meta por caminhos antigos e novos. (FREUD, 1920/2020a, p. 135).

A partir da introdução do conceito de narcisismo, todavia, Freud seria capaz de reconhecer, tal como procuramos explicitar noutro lugar, “um tipo de ação distópica da pulsão de vida no seio do Eu, que desvia os percursos de auto-preservação na direção da preservação de motivos de preservação da coerência identitária do Eu” (2023, p. 296).

Antecipando algumas de suas conclusões acerca da pulsão de morte, Freud percebe – todavia ainda sem nomeá-lo explicitamente – que a autopreservação não é um impulso orgânico-adaptativo unidirecional, que teria a vida, sua expansão e/ou preservação como causa irreduzível. Distinta de um instinto de sobrevivência, a pulsão de autoconservação não é estranha à ação da pulsão de morte, e sua meta é a conservação de formas instituídas ou instituintes. O que poderia nos conduzir a concebê-la ainda em sua força mimética, de criação. Ou, por outro lado, em seu matiz de rigidez imperativa, de resistência ao caos, ou à disseminação/dissolução da forma.

A diáspora, o afro-modernismo e o continuum de uma estética blues

*I have to change, It's like a curse.*¹ (Miles Davis)

Nenhum outro músico de jazz, e quase nenhum de outras searas, tão consistentemente se dirigiu a novos territórios artísticos ao longo de uma carreira tão longa como Miles Davis. Através de todas essas mudanças, no entanto, o blues atuou como um fio contínuo, substrato possível para as conexões que a partir dali se formaram, inclusive para o seu engajamento no que foi chamado de afro-modernismo.

Ramsey Jr. (2003) vê o afro-modernismo como menos fundamentado no estilo musical ou na estética do que em um fenômeno social: a migração em massa de afro-americanos do sul rural para o norte urbano na primeira metade do século XX. O afro-modernismo se manifestaria em esforços para justapor e misturar terrenos e atributos. Seu principal canal musical — e seu mais rico e flexível mediador — é o blues. A própria rubrica de Ramsey representa um movimento dedicado a identificar e a analisar movimentos artísticos do século XX que haviam sido excluídos pelo conceito e pela retórica do alto modernismo europeu, que, como Scott DeVeaux (1991) apontou, serviu como um quadro problemático para discutir o *bebop*², por insistir na autonomia da arte de forças sociais como raça, política e posição social. A dificuldade do modernismo europeu em reconhecer práticas de composição que envolviam o improvisado que emergia de sujeitos afro-americanos também não facilitou o enquadramento e o estatuto do jazz em certas categorias e análises, mantendo-o como um fenômeno de transição ou de

¹ “Eu preciso mudar, é como uma maldição.” Tradução nossa. Referenciado em Ian Carr (1998). *Miles Davis: The Definitive Biography* (p. 209). Harper Collins.

² Bebop é um tipo de jazz moderno, com sua origem no início dos anos 1940. As raízes do bebop partem do blues e da swing music e envolvem tempos rápidos, improvisação, harmonias complexas, progressões de acordes e um foco maior no virtuosismo individual que compõe o coletivo da banda.

opacidade musical por um longo tempo, antes de reconhecê-lo em sua autonomia. Fato é que a obra - em grande medida inclassificável de Miles Davis – se equilibra em transições de gêneros musicais que tomam de empréstimo ao leito do blues algumas de suas coordenadas fundamentais. Como explicita Tony Bolden (2020), para além da herança cartesiana que inverte sobre o campo da música – e que insiste na separação entre a sensibilidade e o pensamento – o blues engendra uma “sensualidade” que se põe como “elemento essencial do processo cerebral”, constituindo um “aspecto fundacional da musicalidade blues” (p. 44). Como veremos nesse artigo, o vigor pulsátil e pulsional da obra de Miles Davis decorre, em grande medida, dessa dobradiça que articula a sensibilidade livre e criativa do improviso e da experimentação constante com uma reflexividade própria a seu processo composicional.

Lester Melrose (1970), diretor de gravação da RCA Victor³, responsável pela série Bluebirds⁴, tem uma famosa declaração de que os artistas de blues dificilmente conseguiam performar a mesma canção da mesma forma, mais de uma vez. Se a improvisação pode ser definida como a composição na hora da performance (Titon, 1978), podemos inferir que, naquele momento, o modo de pensar artístico acerca do improviso é exposto de uma forma que se distingue do processo criativo recluso que pode envolver um poema, uma pintura ou qualquer outro modo de presença estética que não esteja sendo produzido às vistas de outras pessoas. Somado ao modo precário com que se deu a emergência do blues primitivo, é pungente ressaltarmos que a dinâmica do improviso, da criação instantânea e espontânea com algo que se tem nas mãos ou nas pregas vocais, é um atributo fundamental não só para o jazz, mas também na definição de estética blues. O improviso musical, que não necessariamente coincide com a liberdade absoluta de produzir sons aleatoriamente, implica num modo de produção de fluxos sonoros que, a um só e mesmo tempo, advêm do Outro e dele se separam. Do mesmo modo que a sintaxe e a semântica musical engendram possibilidades de improvisação no âmbito de uma performance, a trama de contingências formada a partir de performances em conjunto – pensando aqui num grupo de jazz ou blues, exemplarmente – inauguram potencialmente séries imprevistas, impensadas, e que só se declinam a partir dessas

³ RCA Records é uma gravadora nos Estados Unidos, fundada como Victor Talking Company, funcionou como uma companhia independente até 1929 e ficou conhecida como RCA Victor de 1929 até 1968.

⁴ Bluebird Records é uma gravadora mais conhecida por seus lançamentos de baixo custo, principalmente de blues e jazz e músicas infantis nas décadas de 1930 e 1940. Foi fundada em 1932 como um selo subsidiário, com um preço mais acessível, da RCA Victor.

condições. O improviso exalta, por um lado, o caráter de ligações de Eros, ao expandir um discurso musical no interior de trilhamentos possíveis, ainda que improváveis. Mas seu flerte com os poderes de Tânatos não é menor, e se traduz por vezes na direção assinalada por uma nota “errada”, um pequeno objeto sonoro que, ao cair do discurso musical por acidente seria, no dialeto de Miles Davis, imediatamente incorporado ao movimento da improvisação dando a ela, eventualmente, a nova contingência de sua direção maior. Tomando de empréstimo aqui as palavras de Eduardo Seincman (2001) a propósito de Beethoven, também em Miles Davis se pode observar “uma grande síntese entre continuidade e fragmentação, entre o tempo e o espaço” (p. 119)

As declarações de Davis nos convidam a considerar e a visitar seu trabalho sob essa luz transitória. Posicionado entre o norte e o sul, sua cidade natal de East St. Louis, Illinois, situava-o em uma encruzilhada na vida musical negra. A região era rica em história da música e tradições, e sua infância transcorreu sem privações severas e com relativo acesso cultural. Era importante para Davis rejeitar não somente a noção de que o blues simplesmente expressava agruras e tormentas nascidas do sofrimento massivo, mas descartar toda a ideia de que essa forma musical necessariamente constituía uma espécie de autoexpressão transparente, não mediada por uma sensibilidade crítica nutrida e informada por escolhas artísticas. Sem deixar de ser um modo de expressão imanente da transfiguração estética implicada nos horrores da diáspora, em Miles Davis o blues se expande como objeto, como linguagem e como forma. Ao preferir o termo “blues aesthetic” à noção de estética Afro-Americana, Richard Powell (1989) argumenta que a designação *Afro-American* abarca simultaneamente designações culturais e raciais, mas que ele não se sente confortável com “a implicação de que uma estética seja baseada somente em raça” (p. 21). Nem todos os Afro-Americanos pensam sobre arte da mesma forma, alguns se interessam pela cultura Afro-Americana (muitos, a maioria certamente), mas outros não. Assim como alguns sujeitos e coletivos Euro-Americanos também se interessam pela cultura Afro-Americana, a celebram e recriam-na a seu modo. Finalmente, “uma parte significativa do estudo da cultura Afro-Americana repousa sobre observar o longo-alcance das influências dessa cultura, a despeito da raça ou etnicidade dos artistas envolvidos” (p. 21); “o blues é uma *presença evocativa*, que afeta e que persiste em toda abertura artística feita na direção dos povos negros americanos” (p. 23, grifo nosso). Ou seja, a partir de evocações sensórias e significantes cujo berço diz das

marcas da diáspora, o blues também invoca, faz apelo, arregimenta impulsos para os quais suas formas se oferecem como horizonte de desenlace, mas sobretudo de expansão.

As dezenas de peças de blues que Davis tocou e gravou ao longo de sua carreira carregam a tensão criativa afro-modernista, entre a tradição de St. Louis e a arte cosmopolita. Ao abordar essa tensão constitutiva a partir da construção do afro-modernismo, Gary Tomlinson (2004) identifica ainda outra dualidade como fundamental na vida e na obra de Davis. Tomlinson escreve sobre o “fundo ambivalente de Davis... [e] valores moldados por dois status contrastantes, um étnico desprivilegiado e um econômico empoderado, dialógico, deleitando-se com a fusão de abordagens e sons contrastantes” (p. 240). Davis eleva o blues à dignidade da arte contemporânea, transfigurando seus fundamentos, ainda que ao preço de assumir a atitude polêmica de deslocar, enquanto força exclusiva e imanente de causalidade estética, sua matriz identitária de contornos coloniais.

Apesar de todas as suas mudanças de estilo, Davis sempre encontrou uma moldura ideal para a auto e retro-construção no blues, desde o suave e sofisticado em *Sippin' at Bells*, até a autoparódia de *Star People*. Em 1986, Davis encarnou o papel de um cafetão e traficante de drogas em um episódio do programa de televisão, *Miami Vice* (NBC). “Quando fiz esse papel”, relata Miles Davis, “alguém me perguntou como eu me sentia atuando, e eu disse a ele “Você está atuando o tempo todo quando você é negro” (DAVIS, 1990, p. 200). Quando aborda essa atuação em sua autobiografia, Miles Davis reafirma o que disse, e reforça que

Os negros estão desempenhando papéis todos os dias neste país apenas para continuar vivendo. Se os brancos realmente soubessem o que está na mente da maioria dos negros, isso os assustaria até a morte. Os negros não têm o poder de dizer essas coisas, então eles colocam máscaras e fazem ótimos trabalhos de atuação apenas para passar o maldito dia.⁵ (p. 200)

Sobre o aceite em interpretar o papel de um cafetão, Miles Davis afirma não ter gostado da ideia, já que ele estaria endossando um estereótipo comumente ligado ao homem negro nos Estados Unidos. A experiência confrontou o artista com mais uma

⁵ Tradução nossa. No original: “Black people are acting out roles every day in this country just to keep on getting by. If white people really knew what was on most black people's minds it would scare them to death. Blacks don't have the power to say these things, so they put on masks and do great acting jobs just to get through the fucking day”.

faceta da segregação midiática americana, globalmente reproduzida, em que, depois de uma aparição na televisão, já tendo construído 20 anos de carreira no jazz, o artista se viu sendo reconhecido e abordado nas ruas, e o interesse em saber quem ele era aumentou exponencialmente. Miles Davis relata que esse episódio o fez perceber que não importa o que você tenha feito ou sua genialidade no seu campo, se não aparece na mídia americana, qualquer um que lá estiver terá maior reconhecimento que você, e que a escolha de quem chega até lá está intimamente ligada aos restos da Jim Crow.⁶

Ainda nos rastros de uma segregação com a qual Miles Davis por vezes tinha sua reserva para lidar, o artista conta que, ao comparecer na Casa Branca em 1986 para uma honraria oferecida a Ray Charles, amigo de longa data, a esposa de um dos políticos olha para ele e pergunta se estavam todos ali celebrando aquela forma de arte porque aquilo havia nascido nos Estados Unidos. Sabidamente, a assimilação do jazz no interior da cultura norte-americana era, naquele momento, profundamente ambivalente. A esse questionamento, o artista (1990) responde assertivamente:

Você realmente quer saber por que o jazz não é creditado neste país? O jazz é ignorado aqui porque o homem branco gosta de ganhar tudo. Os brancos gostam de ver outros brancos vencerem como você, e eles não podem vencer quando se trata de jazz e blues porque os negros criaram isso. E então, quando tocamos na Europa, os brancos de lá nos apreciam porque sabem quem fez o quê e vão admitir isso. Mas a maioria dos americanos brancos não. (p. 202)

Miles Davis nunca levantou bandeiras, mas falava sobre raça em ato e revolucionariamente lutava para deslocar o blues da condição de mera tradução estética de um berço precário e sangrento que acompanhava a sua origem. Podemos dizer que o blues nasce explicando a história, e a história segue explicando o blues, e ambos refletem um povo. Como afirma Jacques Romain, citado por Baraka (BARAKA, 1999, p. 10), a partir da “ferrovia de ossos humanos que restaram no fundo do oceano Atlântico”, traça-se o caminho, as vidas, a tragédia e o triunfo do povo negro, desde a nau pela qual eles foram removidos/arrancados da África e transformados pelo horror dessa “viagem”. Mesmo com o fim das leis separatistas do pacote Jim Crow 7, para cada conjuntura e reviravolta que transformava a vida do povo negro, assim também ocorria com a sua

⁶ As leis de Jim Crow eram leis estaduais e locais que instituíam a segregação racial no sul dos Estados Unidos.

música. E os efeitos das navalhas separatistas ainda não cessam de serem sentidos, como canta Leadbelly (LEADBELLY, 1888-1949) em sua música *Jim Crow Blues* (1930/1997): “Eu tenho viajado, tenho viajado de costa a costa/Em todos os lugares que estive, encontro algo da velha Jim Crow 8”. Amiri Baraka aponta que os africanismos não se restringem aos afro-americanos, mas sim à cultura americana como um todo, que tem seus fundamentos e formas moldadas a partir da estética desenvolvida pelos afro-americanos.

Faz-se necessário pontuar que quando os africanos chegaram ao sul dos Estados Unidos eles eram... africanos. Seus costumes, seus desejos, suas posturas diante das situações haviam sido formados para um lugar e uma vida radicalmente diferentes. Porém, vale retomar que a escravidão já existia em grande parte da extensão da região oeste da África, de onde se inicia o processo diaspórico para o sul dos Estados Unidos. Em pelo menos um dos reinos, o de Dahomey, um tipo de sistema de *plantation* foi cartografado, com um regime semelhante ao que era encontrado no Novo Mundo. Contudo, Baraka (BARAKA, 1999, p. 1) ressalta as diferenças entre as violências de cada regime: “ser trazido para um país, uma cultura, uma sociedade, que foi e é, em termos de correlativos filosóficos, a antítese completa do que a versão deles de vida humana na terra — isso é o aspecto mais cruel dessa escravidão particular”. Na visão desse autor, africanos que eram escravizados por africanos, ou até homens brancos ocidentais que eram escravizados por homens brancos ocidentais viam-se em condições em que restavam ao escravo um mínimo de comunicação e trato entre dois seres humanos. Isso permitia que, esses escravos, por vezes, fossem tratados como um grupo “apenas” economicamente oprimido. Todavia, os africanos que se encontravam nos navios para os Estados Unidos, a esses “nem sequer foi concedida a participação na raça humana” (BARAKA, 1999, p. 18).

Essa diferença radical entre a *Weltanschauung* da América colonial e da África sobre a existência humana seria, para o autor, um dos aspectos mais importantes da escravidão no sul dos Estados Unidos. Segundo Baraka (1999), quando um homem que vê o mundo de uma forma passa a ser escravo de um homem que o vê de outra, oposta, isso resulta no pior tipo possível de escravidão. A crueldade diante da ignorância perante o que é válido e valioso para um povo - no âmbito dos valores e da tradição - somado às circunstâncias terríveis de uma escravidão, determinam o que é ou não absurdo e, no ponto de vista do colonizado, isso é atroz e devastador: uma máquina de moer e

demonizar presente, passado e futuro. Há em Miles Davis uma certa oscilação entre o reconhecimento do efeito aniquilador do racismo colonial e uma reação de busca de descolamento, talvez de criação a partir de restos híbridos.

Obra em constante mutação

Kind of blue é como um álbum atmosférico e com nuances impressionistas, para além do fato de *So what* ter como introdução um empréstimo expresso de Debussy (GRELLA JR., 2015). A intenção impressionista também aparece nas dinâmicas mais graves, na mudez frequente do trompete de Davis e na cadência mais abstrata e subtrativa da seção rítmica. Apesar de *Kind of blue* ter sido gravado praticamente sem ensaio, a disposição das faixas no álbum intenciona uma simetria. Das sete faixas, três delas ostentam mais explicitamente elementos que as identificam às estruturas convencionais do blues, apesar da agressividade posta em Freddie Freeloader, tratando-se de um compasso distinto em contrapartida àquele da balada *Blue in green*. Podemos arriscar apontar ainda a conexão, já a partir do título do álbum, *Kind of blue*, que em tradução livre seria algo semelhante a “Meio blue”, um traço subtrativo, velando e impedindo o reconhecimento imediato do blues *stricto senso*, transformando-o no fundo irredutível de uma experiência de acentuar outras nuances, detalhes, timbres e batidas. Do ponto de vista narrativo, isso é recriar a história, sem ceder, todavia, de alguns de seus traços de proximidade com o real.

Miles Davis, que deu à luz ao *cool jazz*⁷ e movimentou, com as suas incessantes transformações em termos estéticos e técnicos, a música como um todo, já que inspirava e instigava uma série de artistas que se abriram a novos mundos a partir da interação e da conexão com o que se propunha a fazer. Vale pontuar que, a nível do legado artístico, o que temos como história (e análise) costuma ser uma construção constante e sólida, arredia a mudanças, uma vez que todos os *milestones* da carreira desse artista se baseiam na mudança. Como destaca Grella Jr:

Nenhum estilo de arte pode permanecer estático: a irrelevância é um risco tanto quanto a inevitável decadência que vem de um estilo que se desenvolve em sua última medida. Mas os fãs, incluindo os críticos... tendem a querer que o que amam permaneça o mesmo, a regressão não

⁷ Referência ao álbum *Birth of the cool* (1949-1950).

é para a média, mas para um passado edênico que nunca existiu.⁸
(GRELLA JR, 2015, p. 12)

O autor ressalta que esses movimentos de se tornar pioneiro de um estilo e, em seguida, transformá-lo e ser o pioneiro dessa nova forma gerada, e assim por diante, seriam algo exclusivo do século XXI, por isso a ênfase no modernismo, e que resultaram em verdadeiras obras de arte desses estilos mutantes e mutáveis. Abordamos no plural não só pela subdivisão jazzística, mas também pela semelhança dos movimentos nos pares Picasso e a pintura moderna e Stravinsky e a música clássica. Grella Jr. (2015, p. 13) aproxima o trabalho desses três artistas, indicando que eles se encontravam no trabalho de “manter suas tradições avançando, agregando ao acúmulo de conhecimento, e a contínua vitalidade e relevância que foi o efeito direto desses três artistas, foi uma bênção para todos os outros pintores, compositores e músicos ao seu redor”.⁹ Outra semelhança entre os três artistas se daria na maneira em que eles se posicionam ante seu trabalho. Todos evitavam se ancorar no discurso da inspiração, dando consistência ao tributo da disciplina e da prática, gastando tempo e energia para realizar a atividade a que se propunham. O autor também menciona pontos de encontro e consistências técnicas e estéticas ao longo da carreira dos três, destacando em Miles Davis o “desenvolvimento linear e uma busca constante pelos meios mais simples possíveis”¹⁰ (GRELLA JR, 2015, p. 13).

Até aqui, percebe-se em que medida o desenvolvimento histórico e estético da obra de Miles Davis se organiza em torno de eixos profundamente singulares. Que partem, em grande medida, de sua visão particularmente crítica sobre um suposto *arquetipo-blues*, consolidado em torno das noções psico-afetivas de lamento ou de nostalgia. E também do modo como, uma vez descolado de sua imanência ontológica, o blues vem a se tornar, sob o fio de seu trompete, uma ocorrência de força performativa incisiva e potencial em solos inóspitos. O jazz, como “tipo de blues” (kind of blue) é menos uma forma musical que reordena o blues a partir de sua gramática própria, e mais

⁸ Tradução nossa. No original: “No style of art can remain static: irrelevance is just as much a risk as the inevitable decadence that comes from a style developing to its last measure. But fans, including critics... tend to want what they love to stay the same, the regression is not to the mean but to an Edenic past that never actually existed”.

⁹ Tradução nossa. No original: “keeping their traditions moving forward, adding to the accumulation of knowledge, and the continued vitality and relevance that was the direct effect of these three artists was a boon to every other painter, composer and musician around them”.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “linear development and a constant search for the simplest means possible”.

um regime de experimentações para o qual a blue note, ou os “paroxismos de êxtase” (na belíssima expressão de Albert Murray) contribuem como forças composicionais maiores. Ulteriormente, Davis iria ainda mais longe na função exploratória da estética blues. Seja radicalizando seu resgate dos ritmos e rituais próprios à música africana, seja em flertes com os dialetos musicais latinos que desembarcavam nos EUA e que se anexavam – enquanto discursos e modos de vida periféricos – à extensa comunidade afrodescendente de seu país natal. Seja, liminarmente ainda, em seu encontro com a contemporaneidade trazida à lume pelo funk, pelo electro-jazz e pela visceralidade de interpretações de cunho mântico e/ou minimalista, características do período final de sua vida e sua obra.

Para dizer do contexto em que se encontrava quando gravou o álbum *In a silent way* (1969), Miles Davis contorna o que estava ouvindo na época e enfileira James Brown, Jimi Hendrix e Sylvester Stewart (nome de nascimento de Sly Stone, líder da banda Sly and the Family Stone) como suas principais influências, marcando, porém, como algumas dessas relações se deram em uma mão dupla, principalmente com Jimi Hendrix. Miles Davis conta como o músico norte-americano (nascido em Seattle, 1942) se interessava pelo que ele e John Coltrane haviam feito em *Kind of blue* e que, apesar de não ler música, tinha o ouvido cirúrgico e rápido; endossando mais uma vez a ética de fazer avançar as criações a partir do que os músicos eram capazes de fazer ou de não fazer ao redor.

Eu colocava um disco meu ou de Trane para tocar e o explicava o que estávamos fazendo. Então ele começou a incorporar coisas que eu disse em seus álbuns. Foi ótimo. Ele me influenciou e eu o influenciei, e é assim que a boa música sempre é feita. Todo mundo mostrando algo para todo mundo e depois seguindo em frente.¹¹ (DAVIS, 1990, p. 160)

Miles Davis diz de algumas semelhanças entre os percursos de ambos, como o maior valor dado a tudo o que eles faziam que envolvesse músicos brancos, e afirma que ele e Jimi vieram do blues, e era por isso que eles se entenderam desde o primeiro momento. Essa mistura que carrega também o par de opostos simples/sofisticado tem o blues como condúite musical, como um dos mais ricos e flexíveis carros-chefes em que

¹¹ Tradução nossa. No original: “I’d play him a record of mine or Trane’s and explain to him what we were doing. Then he started incorporating things I told him into his albums. It was great. He influenced me, and I influenced him, and that’s the way great music is always made. Everybody showing everybody else something and then moving on from there”.

um período artístico pode se apoiar como coluna dorsal. A recusa de Davis em fixar-se nas definições de blues como somente produto da ruína tem suas razões também na posição afro-modernista de conceber essas produções estéticas no seu recorte atual como refinamento de uma tradição. Porém, tentar refinar algo da origem ou das definições do blues pode estar diretamente ligado com um dos predicativos afro-modernistas em que o jazz surgia como uma resposta virtuosa e mais empoderada que o blues. Uma prerrogativa que poderia ser sintetizada retomando uma fala de Dizzy Gillespie (1979) que afirma que os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues, sendo seduzidos pelos efeitos de grandiosidade por vezes extraídos das mudanças excessivas em um fraseado do jazz. Dizzy reconhece que ele e Miles Davis eram uma exceção, enquanto também admiradores e apaixonados pelas possibilidades do improvisado, e que nunca prescindiram de aquecer os dedos e os arranjos apoiados na cama quente, simples e controversa herdada do blues. Em suas palavras,

As pessoas queriam ouvir a batida e o blues, mas os músicos de bebop não gostavam de tocar o blues. Eles tinham vergonha. A mídia tornou isso vergonhoso... Quando tocava um blues, os caras diziam: “Cara, você está tocando isso?” Eu dizia a eles: “Cara, essa é minha música, essa é minha herança”. Os músicos queriam mostrar seu virtuosismo. Eles tocariam o contorno de doze compassos do blues, mas não o blues como os caras mais velhos que consideravam pouco sofisticados. Eles se ocuparam fazendo mudanças, mil mudanças em um compasso.¹² (Gillespie com Al Fraser, 1979, p. 371)

Seu posicionamento foi reforçado pelo de Miles, ao declarar que todos, inclusive as crianças, deveriam saber que a única contribuição cultural original dos Estados Unidos é a música que os escravos trouxeram da África: o blues, que foi modificado e desenvolvido nos Estados Unidos. Para Miles Davis, música africana deve ser tão estudada quanto a música europeia. A banda formada por Miles Davis, Herbie Hancock, Ron Carter, Wayne Shorter e Tony Williams se desfez em meados de 1968, começando com Ron, que se recusou a tocar o baixo elétrico para as novas experimentações de Miles

¹² Tradução nossa. No original: “People wanted to hear the beat and the blues, but the bebop musicians didn’t like to play the blues. They were ashamed. The media had made it shameful... When’d play a blues, guys would say, “Man, you’re playing that?” I’d tell them, ‘Man that’s my music, that’s my heritage.’ The bebop musicians wanted to show their virtuosity. They’d play the twelve-bar outline of the blues, but they wouldn’t blues it up like the older guys they considered unsophisticated. They busied themselves making changes, a thousand changes in one bar”.

Davis, seguido da consolidação das carreiras solo dos outros músicos e, quando indagado sobre essa debandada, Miles Davis responde, em sua tacada tão afim com o texto freudiano *Sobre a Transitoriedade* (1915/2017d):

Foi um grande aprendizado para todos. As bandas não ficam juntas para sempre e, embora tenha sido difícil para mim quando eles me deixaram, era realmente hora de todos nós seguirmos em frente. Nós nos deixamos em um lugar positivo e isso é tudo que você pode pedir.¹³ (p. 161)

In a silent way se tornou um marco, datado como início do *jazz fusion*, e a faixa que intitula o álbum foi uma colaboração, como Miles Davis indica, entre ele e Joe Zawinul. Diante de algumas intrigas envolvendo o fato de Miles Davis não dar créditos suficientes para as suas parcerias, ele explica que modificou bastante a faixa original trazida por Joe, o que não agradou o músico, mas que não altera o fato de Miles Davis ter realmente arranjado *In a silent way* com base no que foi trazido. É pertinente ressaltar que Zawinul era europeu, mas de origem cigana. Foi alguém também que musicalmente tensionou o classicismo austríaco com elementos de origem “bastarda”. Tinha como marca registrada os climas mântricos e o abuso da improvisação.

No ano de 1969, o mundo também parava para contemplar festivais como o Woodstock e o Soul Summer Festival¹⁴, incendiando as gravadoras a ansiar pela venda massiva de discos para aquele contingente de pessoas, que chegava a 400 mil. Essa nova forma de experimentar a música teve efeito sobre toda a indústria fonográfica, que tentava colocar artistas como Miles Davis em sua lista de clássicos, como se o seu legado tivesse achado ali o limite, e havia ficado para trás, um clássico, e só. Miles Davis se ofendeu e se envolveu em várias discussões, rasgando na lavra esse ponto quase humilhante de ser reduzido a números que eram facilmente esvaziados ao se comparar com os artistas brancos do rock. Sobre isso, Davis (1990) diz que:

O que eles não entendiam era que eu ainda não estava preparado para ser uma memória, não estava preparado para ser listado apenas na

¹³ Tradução nossa. No original: “It had been a great learning experience for everyone. Bands don’t stay together for ever and ever, and although it was hard for me when they left me, it was really time for all of us to move on. We left each other in a positive place and that’s all you can ask for”.

¹⁴ Festival que fez parte do Festival de Cultura do Harlem, em Nova Iorque, organizado para celebrar a música afro-americana, mas ostensivamente ofuscado pelo Woodstock, sendo retomado, em seu único registro em vídeo, pelo documentário *Summer Of Soul (...Or, When The Revolution Could Not Be Televised* [2021]).

chamada lista clássica da Columbia. Eu tinha visto o caminho para o futuro com a minha música, e estava indo em frente como sempre fiz. Não para a Columbia e suas vendas de discos, e não para tentar chegar a alguns jovens compradores brancos de discos. Eu estava indo atrás disso por mim mesmo, pelo que eu queria e precisava na minha própria música. Eu queria mudar de rumo, tive que mudar de rumo para continuar acreditando e amando o que estava tocando. (DAVIS, 1990, p. 162)

Logo depois, Miles Davis entra na cabine de gravação por três dias seguidos, em agosto daquele ano, para gravar *Bitches Brew* (1970). “Então aquela gravação foi um desenvolvimento do processo criativo, uma composição viva. Era como uma fuga, ou motivo, que todos nós ricocheteávamos a partir dali.”¹⁵ (p. 163). Podemos abrir, aqui, uma via a se discutir, ante esse ponto que parece dizer de um imperativo de mudança — em parte um desejo, em parte uma compulsão, talvez — e o modo como as cenas musicais vão sendo transfiguradas. O impressionista cede um pouco lugar ao instrumentista minimalista, que intervém menos e se ocupa mais de cuidar das atmosferas musicais. A voz de Miles — rouca como seu trompete — acolhe ecos, *reverbers*, *delays*, e se abre a nuances étnicas mais densas, em exercícios de raiz, fundindo o atávico, o *cool* e o moderno.

Sublimação e a (est)ética do jazz: “Don’t play the butter notes”

Desabrochando entre os engodos da pulsão, Lacan começa a seção destinada à sublimação relacionando-a com o sentimento ético, uma vez que essa seria uma das faces desse sentimento, contrapondo-se à sua face de interdições e de consciência moral. Seria a face designada como filosofia dos valores. O autor retoma Freud ao se questionar se estaria ele (o próprio Lacan), e os analistas de sua época, em posição capacitada para fornecer críticas ou referências à discussão da ética naquele tempo. Ainda na trilha de retorno a Freud, Lacan aponta que, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/1969d), o autor, ao dizer das repercussões das “aventuras libidinais individuais” (1959-1960/2008a, p. 110), utiliza-se de dois termos que se correlacionam: *Fixierbarkeit*, que se aproxima da fixação com que constituímos todo o registro que busca explicar o que é inexplicável, e *Haftbarkeit* - traduzido por *perseverança* - mas destacado por

¹⁵ Tradução nossa. No original: “So that recording was a development of the creative process, a living composition. It was like a fugue, or motif, that we all bounced off of”.

Lacan, em sua ressonância da língua alemã, como *responsabilidade e comprometimento*, frisando que é disso que se trata ao tentar dizer da ética.

Herbie Hancock (2017) aproxima o modo como Miles Davis orientava sua lida com o jazz com uma ética do jazz. Baseado em um episódio que Herbie relata estar preso nas amarras da familiaridade durante um show com o Miles Davis Quintet, Miles Davis se aproxima do piano e recomenda que Herbie “não toque as notas óbvias/fáceis¹⁶”, o que Herbie recebe como deixar de fora as terças e as sétimas, que forneciam aos acordes contornos de algum modo mais estereotipados. Ao fazer isso, percebe que um universo musical se abre fora do confinamento da interpretação mais comum, mas não sem prescindir dela. Esse movimento permitiria que as harmonias se abrissem para diversas vias, e a linha entre o errático e a criação, a desordem e o novo, se torna uma membrana permeável. Uma das posturas musicais mais aclamadas de Miles Davis era a sua habilidade em fazer de qualquer acorde o ponto de partida para o improviso, transformando as contingências, por vezes provenientes do erro, em *hard music*.¹⁷ Esse atributo de tudo transformar a partir de um ponto desordenado, como um Lavoisier do jazz, lapida o estatuto de ética à dinâmica do processo criativo de Miles.

Ele disse: “Se você olhar para Miles, olhe para os músicos que estiveram com ele; Miles cria líderes, muitos deles.” E suponho que isso seja verdade. Então, muitos músicos olharam para mim em busca de direção. Mas não senti um peso por causa disso, por ser considerado um precursor por muita gente, o *point man*, por assim dizer. Nunca senti que era só eu sozinho. Eu não estava carregando uma carga inteira. Havia outros, como Trane e Ornette [Coleman]. Mesmo nas minhas próprias bandas não era só eu, nunca fui... Mas esse foi o meu dom, sabe, ter a habilidade de juntar certos caras que criariam uma química e depois deixá-los ir; deixando-os jogar o que eles sabiam, e acima disso.¹⁸ (Davis, 1990, p. 211)

¹⁶ Tradução nossa. No original “don’t play the butter notes”.

¹⁷ Aqui, faz-se uma aproximação com as *hard sciences*, que são as ciências que exploram o funcionamento do mundo natural, geralmente chamadas de ciências duras ou ciências naturais. Os estudos nessas ciências duras envolvem experimentos relativamente fáceis de configurar a partir de variáveis tangíveis e controladas, nos quais é mais fácil fazer medições objetivas. Os resultados de experimentos de ciências exatas podem ser representados matematicamente, e as mesmas ferramentas matemáticas podem ser usadas de forma consistente para medir e calcular os resultados.

¹⁸ Tradução nossa. No original: “He said, ‘If you look at Miles, look at the musicians who have been with him; Miles raises leaders, a lot of them.’ And I suppose that’s true. So a lot of musicians have looked at me for direction. But I didn’t feel a burden because of this, because of being considered a forerunner by a lot of people, the point man, so to speak. I never felt it was just me by myself. I wasn’t carrying a whole load. There were others, like Trane and Ornette. Even in my own bands it wasn’t just me, never was.... But that was my gift, you know, having the ability to put certain guys together that would create a chemistry and then letting them go; letting them play what they knew, and above it”.

Aproximemos aqui o alerta de Miles a Herbie com o de Lacan (1959-1960/2008a) ao abordar o perigo de se assumir o processo de análise integralmente como uma “busca de uma moral natural” (p. 110). Mesmo que se possa enfatizar que há, sim, uma parte de sua ação que se apresenta com “que tendendo a nos simplificar algum embaraço de origem externa da ordem do desconhecimento, até mesmo do mal-entendido, a nos trazer de volta para um equilíbrio normativo com o mundo, a que naturalmente a maturação dos instintos conduziria” (p. 110). A drenagem de excessos pulsionais sobre os pântanos do imaginário, ou a produção de novos significantes que uma psicanálise engendra não é necessariamente estranha àquilo que Lacan, sem pudores, designa como equilíbrio normativo. Que não significa dizer de uma adaptação à normatividade social pura e simplesmente, mas que convida o sujeito a fracassar melhor em seus esforços de entoar os cânticos de sua cultura e suas origens. Ou a reconhecer e servir-se melhor dos timbres com os quais suas performances no mundo lhes eram devolvidas sob o signo do sofrimento. Ao servir-se do significante *point man*, Miles Davis parece designar uma espécie de lugar vazio ou de função, em torno da qual um efeito de invenção ou de transformação é operado. Miles soube sugerir a Herbie Hancock a arte de sublinhar (sublimar?) outras notas em acordes que já estavam sob seus artelhos no piano. Ou ainda, noutra anedota notável, soube escutá-lo quando uma nota aparentemente equivocada lhe escapuliu da melodia, transigindo a fronteira tênue entre o *point man* e o *point de capiton*, e estofando a canção com a substância nova que lhe fora fornecida, sem querer, por esse aprendiz de feiticeiro que era, naquele momento, o jovem Herbie Hancock.

Lacan afirma que, desde Freud, parecia haver algo dessa ética da psicanálise que resistia a ser assimilado, e que essa seria a ferramenta com a qual Freud mediria o caráter paradoxal em que a consciência moral se apresenta. Isso que resistia a ser assimilado, pode dizer de algo que nos aproxima da pulsão de morte, e que

se apresenta imediatamente com um caráter totalmente particular de maldade, de incidência má — é o sentido da palavra malvado. Freud depreende isso cada vez mais no decorrer da sua obra, até o ponto em que o leva a seu máximo de articulação no mal-estar da civilização, ou ainda quando estuda os mecanismos de um fenômeno como a melancolia. (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 111)

Poderíamos aludir aqui a uma ética na melancolia ou às experiências da negação de sentido, a partir dessa consciência moral que se apresenta “pontilhosa por ser na intimidade de nossos elãs e de nossos desejos que a forçamos, por nossa abstenção nos atos, a ir buscar-nos” (LACAN 1959-1960/2008a, p. 112). Mas, principalmente, a “maldade” em jogo aqui, a partir das provocações da arte de Miles Davis, é aquela da feitiçaria, da transformação a partir de uma “incidência má”. Criar sobre o equívoco, sobre o mal-traçado, sobre o desafinado, em torno da “maldição” do blues enviesado. Miles Davis não se faz exceção à sucumbência nos grilhões da “consciência moral”, do supereu que a todos os sujeitos e coletividades afeta, irredutivelmente. Seu sofrimento subjetivo – por vezes melancólico, noutras toxicômano – certamente o atesta em seus semblantes mais excruciantes. Optamos por não tratar disso aqui, pois nos pareceu uma via mais fértil dedicar nossos esforços em torno de outra faceta dos imperativos que incidem sobre o artista: aqueles de criar, “continuamente¹⁹”.

A postura ousada e cômica de Miles Davis nos aproxima do que se desvela diante do exercício do não senso. Encontra-se com o fundo, com o que se delineia para além do exercício do inconsciente e em que a investigação freudiana nos orienta a reconhecer o ponto por onde se desmascara a pulsão (LACAN, 1959-1960/2008a). A sublimação passa a fazer parte da nossa problemática acerca das marcas pulsionais, uma vez que é no campo das pulsões que ela se instala. Ao retomar a plasticidade das comoções pulsionais, suas sobreposições e seus destinos múltiplos, relocalizamos a obra de Miles Davis a partir do ponto que nos interessa: a criação incessante.

A dinâmica de Miles Davis não se estrutura no que a destrói, ela é, em vez disso, o recorte mais absurdamente bem delineado e enriquecido da existência da dinâmica pulsional. Sua obra é construída em puro *Drang* e sua aproximação com a maldição, como declara a epígrafe desse capítulo, é pelo imperativo de criar, de satisfazer, constantemente, o que nele urge de pulsional, fazendo da questão algo maior do que a nomeação do dualismo e seus atributos.

Para mim, a urgência de tocar e criar música hoje é pior do que quando comecei. É mais intenso. É como uma maldição. Cara, a música que esqueço agora me deixa louco tentando lembrar. Sou levado a isso — vou para a cama pensando nisso e acordo pensando nisso. Está sempre

¹⁹ Sugerimos a força mimética de uma expressão trabalhada noutro artigo. Cf: BOTTICCI, C. & ROCHA, G. M.. I feel love - A Musical-Psychoanalytical Meditation. **European Journal of Psychoanalysis**, v. 9, p. 1-18, 2022.

lá. E eu amo que não me abandonou; eu me sinto realmente abençoado. Eu me sinto forte criativamente agora e sinto que estou ficando ainda mais forte.²⁰ (DAVIS, 1990, p. 217)

É como se, para Miles Davis, toda a satisfação culminasse na criação, e se, por alguma razão, essa era impossibilitada por uma via, a outra possibilidade também era essa, e a outra, e a outra, e a outra... “Quando a satisfação de uma é recusada pela realidade, a satisfação de uma outra pode oferecer-lhe uma completa compensação. Elas se comportam umas em relação às outras como uma rede, como canais comunicantes preenchidos por um líquido” (Freud, citado em Lacan 1959-1960/2008a, p. 114). Poder-se-ia acrescentar aqui a figura da polifonia, em que melodias simultâneas são criadas a partir de variações sobre um tema musical, e cujas ênfases, intercâmbios, efeitos de inserção e *fade out* podem ocorrer e dar contornos a uma experiência múltipla e complexa. O canal comunicante de Miles Davis – seu trompete abafado – certamente alcançou e segue alcançando um espectro amplo e variado de ouvintes. Novas gerações de instrumentistas, compositores, e artistas em geral frequentam e se nutrem de sua criação.

Sabemos que o anseio de que toda sublimação é possível no indivíduo é um equívoco, uma vez que lidamos diretamente com as limitações. “Alguma coisa não pode ser sublimada, há uma exigência libidinal, a exigência de uma certa dose, de uma certa taxa de satisfação direta, sem o que resultam danos e perturbações graves” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 114). A fonte das pulsões como algo irredutível para Freud, mas, em contrapartida, a abertura para as variações sem limites a que podem ser submetidos os alvos; o *Objekt*. No que diz respeito à sublimação, Lacan retoma a posição de Freud: “O que quer que ele faça, não pode qualificar a forma sublimada do instinto de sublimação sem referência ao objeto” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 116). A libido viria, diretamente, encontrar sua satisfação nos objetos.

Lacan (1959-1960/2008a) afirma ainda que “não são os afetos que dão a chave dessa experiência econômica, e até mesmo dinâmica, que é profundamente buscada no horizonte, no limite, dentro da perspectiva analítica. É algo mais obscuro, ou seja, as noções energéticas da metafísica analítica” (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 126). O autor

²⁰ Tradução nossa. No original: “For me, the urgency to play and create music today is worse than when I started. It’s more intense. It’s like a curse. Man, the music I forget now drives me nuts trying to remember it. I’m driven to it—go to bed thinking about it and wake up thinking about it. It’s always there. And I love that it hasn’t abandoned me; I feel really blessed. I feel strong creatively now and I feel I’m getting stronger”.

destaca, porém, um afeto que ele julga de maior importância do que a que lhe foi atribuída: a cólera. A hipótese de trabalho de Lacan (1959-1960/2008a) é a de que a cólera

é certamente uma paixão que se manifesta por meio de tal correlato orgânico ou fisiológico, por meio de tal sentimento mais ou menos hipertônico, e até mesmo elativo, mas que necessita, talvez, como que de uma reação do sujeito a uma decepção, ao fracasso de uma correlação esperada entre uma ordem simbólica e a resposta do real. (LACAN, 1959-1960/2008a, p. 126)

O afro-modernismo se apresenta na tentativa e nos esforços de justapor o que é da tradição, da raiz ao que é urbano, cosmopolita. O álbum *Kind of blue* sempre se mostra como representante datado desse recorte da história da arte, como pontua Mammì (2016, 8º parágrafo), por seus atributos e “os ritmos hipnóticos, as melodias circulares, os acordes não funcionais faziam emergir uma raiz africana que já não se confundia espontaneamente com o ritmo da produção industrial, como no jazz clássico”. Ao posicionar Miles Davis entre o cientista e o xamã, Mammì (2016) aponta que Miles Davis, como artífice e personificação do movimento afro-modernista, sempre lançou mão de “conjugação a alta tecnologia e o transe, o laboratório e a tribo”. Por vezes, essa conciliação parecia irrealizável, uma vez que “não havendo síntese possível no presente, era necessário apontar para o futuro, se colocar sempre um pouco mais além” (9º parágrafo).

Miles Davis é condenado a abrir caminhos, a estar sempre quilômetros à frente, *Miles Ahead*, como professa o título de seu álbum de 1957. Como em *Bitches Brew* (1969), que inaugura o *jazz fusion*, ou em *Tutu* (1986), no qual Miles contracena apenas com Marcus Miller e uma floresta de sintetizadores. Porém, há como denominador comum de todas essas gravações pioneiras a intuição fundamental do blues, “em que futuro e pré-história parecem coincidir por um instante” (Mammì, 2016, 10º parágrafo). Miles Davis encarna a dinâmica pulsional, sempre adiante, em um ato continuamente renovado de compromisso com uma das saídas possíveis ante a repetição: o novo, o fora do ciclo, o atalho na litura. Sem prescindir das raízes, mas criando a partir delas.

Referências

- BARAKA, A. **Blues People**: Negro Music in white America. Harper Collins, 1999.
- BOLDEN, T. **Groove Theory** – the blues foundation of funk. University Press of Mississippi, 2020.
- BOTTICI, C. & ROCHA, G. M. I feel love - A Musical-Psychoanalytical Meditation. **European Journal of Psychoanalysis**, v. 9, p. 1-18, 2022.
- DAVIS, M. **Kind of blue** [álbum]. Columbia Records, 1959.
- DAVIS, M. **In a silent way** [álbum]. Columbia Records, 1969.
- DAVIS, M. **Bitches Brew** [álbum]. Columbia Records, 1970.
- DAVIS, M. **Tutu** [álbum]. Warner Bros. Tommy Lipuma [Produtor], 1986.
- DAVIS, M; TROUPE, Q. **Miles: The Autobiography**. Chicago: Touchstone (Orig. Pub. Simon e Schuster). 1990.
- DEVEAUX, S. **Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography**. Black American Literature Forum, 25(3), 525–560. <https://doi.org/10.2307/3041812>, 1991.
- FREUD, S. (1905) Três ensaios sobre a sexualidade infantil. In FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. 7, J. Salomão, trad., J. Strachey, ed. Rio de Janeiro: Imago. 1969d.
- FREUD, S. (1915). Transitoriedade. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud** Vol. Arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017d.
- FREUD, S. (1920). Além do princípio de prazer. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020^a.
- FREUD, S. (1915). A pulsão e seus destinos. In FREUD, S. **Obras Incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.
- GILLESPIE, D. **To Be or Not to Bop** [reimpressão, 371]. Da Capo, 1979.
- GRELLA JR., G. **Bitches Brew**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015.
- LACAN, J. (1959-1960). **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LEADBELLY. (1930). **Jim Crow Blues** [música], 1997.
- MAMMÌ, L. **João e Miles, no mesmo lugar, muito à frente**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2016.
- MELROSE, L. **My life in recording, American Folk music occasional** [texto]. Hendersonville: Oak, 1970.
- POWELL, R. **Blues Aesthetic: black culture and modernism**. Michigan: Michigan University and Washington Project for the arts, 1989.

- RAMSEY, JR, G. P. **Race Music**: black culture from bebop to hip hop. Berkeley: University of California Press, 2003.
- ROCHA, G. M. Quelques remarques sur la Pulsion de Mort et la Normativité Sociale. In: Monique David-Ménard & Beatriz Santos. (Org.). **Pulsion de Mort** - Destruction et créations. 1ed. Paris: Hermann, 2023, v. 1, p. 293-303.
- SEINCMAN, E. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- TITON, J. T. Every Day I Have the Blues: Improvisation and Daily Life. In: **Southern Folklore Quarterly**, 41(1).
- TOMLINSON, G. Miles Davis, Musical Dialogician. In **Miles Davis Reader**, 2004 (pp. 240–241). La Verne: Kirchner.
- TROUPE, Q. **Miles Davis**: The autobiography. Chicago: Touchstone, 1990.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore, from the work of the American composer and trumpeter Miles Davis, the richness of the debate between music and psychoanalysis. From an outline that accompanies the development of part of the artist's career, we seek to understand the alternating pulses of destruction and creation that surround his musical work, largely unclassifiable. Along the way, we mobilize critical elements referring to the aesthetic creation that come from the African diaspora in North America, culminating in the notion of blues aesthetics. And from the unfolding of this notion, we seek to explain and discuss elements of creation, sublimation and refoundation in the work of Miles Davis, whose drive dynamics seemed remarkable and endowed with a strong dialogic appeal with psychoanalysis.

Keywords: Drive. Creation. Destruction. Sublimation. Blues aesthetics.

RESUMEN

El propósito de este artículo es explorar, a partir de la obra del compositor y trompetista estadounidense Miles Davis, la riqueza del debate entre música y psicoanálisis. A partir de un esbozo que acompaña el desarrollo de parte de la carrera del artista, buscamos comprender los pulsos alternos de destrucción y creación que envuelven su obra musical, en gran parte inclasificable. En el camino, movilizamos elementos críticos referentes a la

creación estética que provienen de la diáspora africana en América del Norte, culminando en la noción de estética del blues. Y a partir del desdoblamiento de esta noción, buscamos explicar y discutir elementos de creación, sublimación y refundación en la obra de Miles Davis, cuya dinámica pulsional parecía notable y dotada de un fuerte atractivo dialógico con el psicoanálisis.

Palabras clave: Pulsión. Creación. Destrucción. Sublimación. Estética del blues.

RÉSUMÉ

L'objet de cet article est d'explorer, à partir de l'œuvre du compositeur et trompettiste américain Miles Davis, la richesse du débat entre musique et psychanalyse. A partir d'une esquisse qui accompagne le développement d'une partie de la carrière de l'artiste, nous cherchons à comprendre les impulsions alternées de destruction et de création qui entourent son largement inclassable œuvre musicale. À partir de là, nous mobilisons des éléments critiques faisant référence à la création esthétique issue de la diaspora africaine en Amérique du Nord, aboutissant à la notion d'esthétique blues. Et à partir du déploiement de cette notion, nous cherchons à expliquer et à discuter des éléments de création, de sublimation et de refondation dans l'œuvre de Miles Davis, dont la dynamique pulsionnelle nous a semblé remarquable et dotée d'un fort attrait dialogique avec la psychanalyse.

Mots clés: Pulsion. Création. Destruction. Sublimation. Esthétique blues.

LUISA APARECIDA COSTA

Psicanalista.

Doutoranda em Estudos Psicanalíticos pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2022-2026).

Mestre em Estudos Psicanalíticos pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2020-2022).

Graduada em Psicologia pela Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG (2015-2019), com concentração de estudos em Psicanálise.

Pesquisadora em psicanálise, arte, estética e clínica, com ênfase na interface entre música e psicanálise.

Coordenadora do grupo de estudos Articulações e implicações entre arte e psicanálise (UFMG).

costaluisa90@gmail.com

Orcid: 0000-0001-8845-4573

GUILHERME MASSARA ROCHA

Psicanalista.

Músico.

Psicólogo graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP.

Professor-Associado do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Membro do GT Psicanálise, Política e Cultura da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

Membro do Laboratório de Psicanálise e Psicopatologia da UFMG.

Membro da International Society of Philosophy and Psychoanalysis – ISPP.

Membro da Fédération Européenne de Psychanalyse – FEDEPSY e Coordenador do Grupo FEDEPSY-Brasil.

massaragr@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3155-5725

Citação:

COSTA, Luísa Aparecida; ROCHA, Guilherme Massara. Miles Davis e suas pulsões modais – psicanálise & estética blues. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 10.12.2022 / Aceito: 29.12.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Memória e ficção: entrelaçamentos, espelhamentos e o realismo brasileiro

Memory and fiction: intertwining, mirroring and Brazilian realism

Memoria y ficción: entrelazamiento, espejeo y realismo brasileño

Mémoire et fiction : entrelacs, miroir et réalisme brésilien

MAURO GABRIEL MORAIS DA FONSECA

O presente trabalho discute como memória e ficção se entrelaçam e se espelham, considerando que o processo da memória compreende as narrativas ficcionais, e as narrativas ficcionais, por sua vez, podem emular os procedimentos de memória. Na historiografia literária brasileira, o realismo é parte fundamental da tradição e, em sua reivindicação por retratar a realidade, apresenta-se como característica decisiva da produção contemporânea. Importante voz na construção da memória do presente, a ficção brasileira comporta-se como testemunha do presente, num exercício próprio da pós-modernidade.

Palavras-chave: Memória. Ficção. Literatura brasileira contemporânea. Realismo.

Introdução

Quando fiz 25 e ultrapassei os 24 do pai que não conheci, quando já formado e pai sem nunca ter sido filho do pai que não encontrei, quando cruzei a linha invisível de uma corrida que eu mesmo criei para reafirmar minha decisão pela vida, retomei a história de meu pai, um escritor que não se realizou, um jovem que escolheu a morte quando a namorada lhe anunciara a vida no ventre. Aos 25, jornalista por formação e atuação, decidi retornar ao meu ponto de partida, que coincidia com o ponto final de meu pai. Quais são suas recordações de meu pai, perguntei ao primeiro amigo, ao segundo, ao terceiro. A alguns, fiz a pergunta cara a cara. A outros, escrevi por e-mail. Era tarde. Como num coro, todos me responderam: não se lembravam. Não sabiam o que era recordação e o que era invenção. Ficção e memória haviam se entrelaçado de tal forma que, diante do espelho, a imagem de uma era a imagem da outra. Em casa, as lembranças já haviam se conformado num híbrido que justificava a morte e amainava a saudade. Não restaram os fatos. Remanesciam os afetos.

O que há de memória na ficção? E o que há de ficção na memória? As perguntas que diariamente me faço, há dez anos, desde os 25, repliquei para outros livros. Não raro retornamos aos romances para narrar a história. E não inconstante discorremos sobre a história para apresentar uma obra de ficção. História, a sequência de fatos. História, a narrativa inventiva. Ainda assim, a defesa natimorta de uma verdade composicional do lembrar faz resistir a compreensão de que o ficcional pode pertencer à construção de memória. Admitindo-se a escrita da memória por múltiplas vias, a crítica literária brasileira observa, no século XX, um fenômeno que perpassa diferentes obras e intenta retratar a realidade do presente, num espelhamento do tempo em que se fala. Autores de perfis distintos compartilham de um mesmo interesse pelo agora. Atuantes e prolíficos nas últimas duas décadas, Michel Laub, Luiz Ruffato, Ana Paula Maia, Tatiana Salem Levy e Paulo Scott são alguns dos autores para os quais se voltam os olhares dos críticos literários Beatriz Resende e Karl Erik Schøllammer, ambos interessados nessa investigação. De variadas origens, com diferentes dicções e temáticas, esses autores contribuem para a compreensão de uma ficção que se entrelaça à memória sem que essa seja sua meta primordial. Eles não fazem memorialismo. Escrevem ficção e esses romances contribuem para a construção da memória.

Memórias e memórias: construção

A memória, reconhece Maurice Halbwachs em seu fundamental “A memória coletiva”, não é narrativa de uma só voz. Nem mesmo a memória individual. Ela é formada pelo vivido e pelo não-vivido, já que não necessariamente é a presença que demarca um testemunho. O ouvido, o lido, o sabido também formam a memória individual, que, por sua vez, compõe a memória coletiva e por ela é afetada. As influências e as informações cruzadas ajudam-nos a compor nossas memórias individuais, que não estão isoladas, nem fechadas (HALBWACHS, 1990, p. 54). A memória coletiva, por sua vez, não se confunde com a história, já que vive na consciência de um grupo e não se limita a uma sequencialidade (HALBWACHS, 1990, p. 81-82).

"Há, com efeito, muitas memórias coletivas" (1990, p. 85), reconhece Halbwachs, ainda num tempo analógico, distante dos muitos efeitos provocados pela multiplicidade e heterogeneidade de vozes presentes (e ativas) do ambiente virtual. Em “Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia” (2000), Andreas Huyssen rejeita a ideia de estabilidade na formação das memórias coletivas, presente na abordagem de Halbwachs, por sua incompatibilidade com a “dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). O pesquisador alemão aponta para uma globalização da memória, geradora de uma obsessão por memória. Tudo quer lembrar, quer guardar.

Huyssen chama atenção para um mercado que irrompe em concomitância com as novas mídias e busca disponibilizar cada vez mais memórias. E são muitos os termos do ambiente computacional que reforçam a ideia de uma produção quase infinita de memórias, que segundo ele, são mais imaginadas que vividas, portanto, “mais facilmente esquecíveis”. Memória e esquecimento andam lado a lado. “A memória é apenas uma outra forma de esquecimento e [que] o esquecimento é uma forma de memória escondida” (HUYSSSEN, 2000, p. 18). Por trás dessa compulsão por gerar memória, observa o alemão, está o temor do esquecimento.

A tentativa despudorada de nada esquecer ganha a forma de monumentos, cuja política, observa Huyssen, muitas vezes não se preocupa em fazer lembrar. Muitos são os museus que mais atuam pelo esquecimento do que pela lembrança, harmonizando-se com uma paisagem já posta e alheios ao desconforto que algumas memórias podem causar. O que o pesquisador nomeia como “estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada” (2000, p. 20) resulta na negociação entre o que vale e que pode ser lembrado na cultura contemporânea, atravessada pelas novas mídias de tecnologia. “A minha hipótese

é que, também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 28), defende o alemão, apontando para um paradoxo: vivemos o excesso e a escassez da presença.

Dizer e não dizer: ficções possíveis

A memória, portanto, que se faz na composição de diferentes vozes, também está sujeita a uma determinada cultura. O que se torna memória e o que se torna silêncio não são frutos de uma matemática, disserta Michael Pollak, alertando sobre a ausência de fixidez dos não-ditos. E a fronteira que separa o dizível e o indizível também articula para as divisões sociais. A história oficial, com suas eleições e sua continuidade, reforça o poder e a potência de um determinado grupo em detrimento de outros. A oficialidade marginaliza e escanteia. E as memórias que não correspondem a ela, carecem de uma resistência e de uma resiliência para se fazerem mesmo vozes contestatórias da narrativa oficial. A organização dos subalternizados é fundamental no combate ao que Pollak chama de “simples ‘montagem’ ideológica, por definição precária e frágil” (1989, p. 9), referindo-se à memória nacional forjada na oficialidade.

Maurice Halbwachs define história como uma sucessão cronológica de datas e acontecimentos, por isso, esquemática, incompleta e impessoal (1990, p. 60-61), diferentemente da memória coletiva. Ainda que não utilize o termo ficção em seu “A memória coletiva”, o pesquisador francês refere-se a uma simulação. Halbwachs defende que não há um “vazio absoluto” na memória, ou seja, tudo está coberto, ainda que com zonas reconstruídas por uma “lembrança simulada” (1990, p. 77). Com essa reconstrução, que surge justamente onde ficaram lacunas, concorre a palavra realidade, como se algo do feito não fosse da ordem do real, portanto, seria uma invenção. Em “Tempo passado - cultura da memória e guinada subjetiva”, Beatriz Sarlo é enfática ao reivindicar para a ficção a possibilidade de também contribuir para a construção da memória: “a ficção pode representar aquilo sobre o que não existe nenhum testemunho em primeira pessoa” (SARLO, 2007, p. 118).

A ficção possui algo de inquebrantável. Convidado da última edição da Festa Literária de Paraty, a Flip, em 2022, o escritor Geovani Martins retomou episódios recentes do noticiário brasileiro para articular a ideia da ficção como possível auxiliar da memória. Martins recordou o gesto violento de policiais que, no dia 11 de maio de 2022,

destruíram um memorial erguido para 28 pessoas mortas na comunidade do Jacarezinho, numa das maiores chacinas do Rio de Janeiro. Com barras de ferro, os policiais retiraram as placas fixadas numa pequena parede, derrubada e esfaçalhada a marteladas. "Meu livro é uma coisa que a polícia não vai destruir" (BALTHAZAR, 2022), disse Martins, que em seu primeiro livro, "O sol na cabeça", de 2018, reúne contos sobre o cotidiano da vida em comunidades cariocas. Em seu segundo romance, "Via Ápia", de 2022, ele narra, pela ótica dos moradores, a instalação de uma UPP na comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro.

Para Sarlo, existe uma memória onisciente em alguns textos ficcionais. "A literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa de fora da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo" (SARLO, 2007, p. 119). Márcio Selligmann-Silva admite que "esse limite entre a ficção e a 'realidade' não pode ser delimitado" (2003, p. 375), porém, volta-se para um campo específico: "o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no 'real' para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura" (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). O que está em questão, portanto, é a linguagem. A literatura, que pode entreter, pode criar novos mundos, pode configurar debates, também pode contribuir para a formação da memória, que para Walter Benjamin, não pode ser descrita, mas articulada. Apontando para as raízes dessa relação, Benjamin recorda que "Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica" (1987, p. 211). Ainda de acordo com ele, memória e romance perseguem o "sentido da vida". Ambos possuem um narrador que, por sua vez, obedece a determinados interesses em sua narração, o que reforça a noção de instabilidade contida tanto na construção, quanto na compreensão.

Perseguir o real: presentificar

O projeto realista nasce com uma já superada perspectiva do artista como observador imparcial, capaz de representar o real imitando-o, produzindo uma exata cópia. Isabel Margato (2012, p. 92) afirma que

"aprofundar mais ou menos a intensidade dessa relação é, nos termos desse lugar-comum, a forma de garantir o maior ou menor grau de realismo de uma obra. A austeridade, o segundo termo de exigência, seria, então, a garantia do rigor e se pretendia cientificamente objetivo

e voltado para um mundo, então concebido como um dado único e absoluto. Como todos sabemos, o mito do olhar objetivo e do mundo como um dado único e absoluto são ‘cúmplices poderosos’, quando se trata de atender à exigência de se construir um critério de interpretação e de articulação de sentidos”.

O olhar, contudo, “seleciona, rejeita, discrimina e, ao mesmo tempo, analisa, associa e classifica” (MARGATO, 2012, p. 103), o que impede a compreensão de uma representação indiscutível e única do real. O realismo compreendido atualmente - ou novo realismo, como preferem alguns pesquisadores - é caracterizado por um envolvimento do artista com seu trabalho. Há intimidade na abordagem. O real é particular, não universal. Vera Lúcia Follain de Figueiredo define o real como uma construção discursiva. “A ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012, p. 124).

Em seu “Formação da literatura brasileira” (2000), Antonio Candido aponta para a tradição do realismo na ficção brasileira: a literatura como sistema simbólico é o meio cujas “veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2000, p. 23). Parece haver hoje, assegura Karl Erik Schøllammer, “uma conciliação surpreendente entre a vocação realista e a experimentação modernista de formas expressivas” (2012, p. 134). Na contemporaneidade, essa tradição ganha novos contornos. A tecnologia, a mesma que altera significativamente a construção das memórias individual e coletiva, também altera a relação da ficção com a realidade. Segundo Figueiredo, o realismo resgata a experiência do conhecimento do mundo enquanto as fronteiras entre o que é real e o que é ficcional estão borradas, “porque aquilo que conhecemos como real é indissociável do imaginário que o ultrapassa”. (2012, p. 131). A literatura brasileira contemporânea se corresponde com a realidade, numa experiência singular de realismo.

“O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão da realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo: a diferença que mais salta aos olhos é que os novos ‘novos realistas’ querem provocar efeitos de realidade por outros meios” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53-54).

Autor de “Ficção brasileira contemporânea” (2009), Schøllammer faz referência à ideia de Roland Barthes em “O efeito de real” (2004), que define o realismo como sendo da ordem da sensação mais do que da experiência, uma marca decisiva da modernidade. A representação, de acordo com o semiólogo francês, é uma “resistência ao sentido”, a referência ao concreto age “como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar - e reciprocamente” (BARTHES, 2004, p. 187). Na obra “Contemporâneos” (2008), Beatriz Resende (2008) nomeia o fenômeno da correspondência da ficção brasileira contemporânea com o realismo: “presentificação”. Uma urgência por retratar o presente que se dá não apenas naquilo que é narrado, mas na forma da narração, na autoria e nos procedimentos da narração, numa intervenção que é imediata. Há novas vozes, alheias à mediação tradicional, há novas editoras, alheias ao poder dominante, há novos fatos. “O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p. 28).

Tal urgência em se fazer presente, ou estar presente, se insere num contexto de memória não em nome de um passado, mas, justamente, de um agora. No romance “Solução de dois estados”, de 2020, o escritor Michel Laub reforça essa perspectiva da urgência, reconhecendo a capacidade da literatura em contribuir para a construção da memória. Seu interesse está em inscrever nova perspectiva sobre o Plano Collor, nos já distantes anos 1990, observando o paralelo entre a experiência de outrora e a formação dos discursos de ódio que marcam severamente a sociedade brasileira em 2018. Na obra, a cineasta alemã Brenda filma um documentário sobre o ódio e entrevista dois irmãos brasileiros: a artista performática Raquel (irmã), que se forma em Londres e retorna ao Brasil, onde vive um episódio de violência, e o empresário conservador Alexandre (irmão), que se distancia da família e goza de sucesso profissional num segmento que envolve política e religião. Marcado pelo ressentimento, o trio recupera momentos íntimos e coletivos do passado para discutir como as identidades se definem também pelo viés do ódio. Ordenado como a transcrição da montagem do documentário, com trechos das entrevistas em formato bruto ou editado e excertos veiculados em mídias diversas, o romance performa três ângulos distintos, entrelaçados por uma mesma experiência. A escolha pelo verbo “performar” não é gratuita. Schøllammer define esse novo realismo como “performático”.

E a performance de Laub se dá na tentativa de distensão, ou mesmo desequilíbrio, das margens da ficção. Verdade e mentira são perspectivas importantes para o texto que, ao contrário do que propõe o título, não se dedica a apresentar uma solução, mas diferentes versões de uma mesma trama. Qual é verdadeira? Não há uma resposta. Talvez, porque sequer exista essa verdade, intenta dizer o romance. O questionamento também se repete em outras obras do mesmo autor. Em “O gato diz adeus”, de 2019, Laub narra traição, separação e nova relação pela ótica dos três personagens que vivenciam o mesmo drama. Em “O tribunal da quinta-feira”, de 2016, narra um escândalo que motivou uma separação pela voz da esposa, do marido e do amigo do marido, cujas mensagens são descobertas pela esposa que, por sua vez, decide publicá-las na internet expondo o marido e o amigo.

Em seu mais recente romance, “Solução de dois estados”, Laub nomeia as seções como “Material pré-editado”, “Extras/Material a inserir” e “Material bruto”. Enquanto nas seções “Material pré-editado” e “Material bruto” há capítulos com o nome de cada um dos irmãos e intervenções da cineasta, em “Extras/Material a inserir” há conteúdos transcritos de outras mídias, como um vídeo de internet, uma reportagem ou comentários no ambiente virtual. A narrativa chega a utilizar trechos que, de fato, existem fora da literatura, como é o caso da entrevista coletiva, transmitida em rede nacional, do presidente do Banco Central em 16 de março de 1990, Ibrahim Eris.

No romance, a vida financeira do pai dos irmãos é abalada pelo Plano Collor, apresentado naquela data pela então ministra Zélia Cardoso. O cotidiano do pai é radicalmente alterado pela proposta econômico do governo, enquanto a irmã, já morando fora do Brasil, continua a desfrutar de uma rotina confortável, o que indigna o irmão, que vê a escassez crescer em casa, levando o pai à depressão e à morte. O depoimento de Eris encontra-se disponível em vídeos veiculados no YouTube, assim como o trecho da transcrição de uma cena do programa de televisão Sítio do Picapau Amarelo. No romance, o texto da obra inspirada na criação de Monteiro Lobato surge tal qual falado pelos personagens.

Ambas as transcrições de vídeos reais reforçam o “efeito de real” de todo o texto, tensionando ficção e realidade. Ainda, outro trecho é uma mimese de uma programação de seminário, com horários, nomes de mesas, palestrantes e intervalos, apresentando data, local, promotor e apoiador. O hotel onde ocorre o evento chama-se Standard, palavra de origem inglesa e muito relacionada ao setor de hotelaria, já que identifica um tipo de

quarto. O banco que patrocina o evento chama-se Pontes e possui um instituto cultural de mesmo nome, prática presente no cotidiano brasileiro com o caso do Banco Itaú e sua entidade cultural de mesmo nome.

Artifício semelhante, que cria efeitos de realidade, faz Luiz Ruffato em “Eles eram muitos cavalos”, de 2001. Na obra, ele narra um dia – 9 de maio de 2000 – em São Paulo, maior cidade do Brasil. Para isso, utiliza referências distintas, da transcrição de uma conversa (possível) e de uma placa, até a rotina de uma família. Ruffato joga luzes sobre os anônimos, o periférico, o marginal, ao mesmo tempo que ilumina o literário que há por trás do trivial, como um simples letreiro. Interessada também no que é marginal na sociedade brasileira, Ana Paula Maia ergue uma obra que também volta seus olhos para o invisível dos dias. Em “Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos”, de 2011, a autora apresenta duas novelas, uma sobre um trabalhador de um abatedouro (personagem que irá desenvolver nos romances seguintes) e outra sobre um trabalhador da limpeza urbana. A cena com a qual inicia “O trabalho sujo dos outros”, a segunda novela, é típica de um centro urbano: o caminhão do lixo segue pelas ruas, recolhendo os sacos e impedindo a fluidez do trânsito, fazendo surgir gritos e buzinas. A “presentificação” da obra se dá na mirada que não é mais do carro para o caminhão, mas do caminhão para o carro. No veículo coletor estão as conversas entre um ponto e outro e os sentimentos de um homem cujo cheiro é azedo, as unhas são imundas e a barba é suja pelo trabalho que faz. Isso não o incomoda. As pessoas preferem os urubus a ele. “Isso o sustenta. As pessoas em geral lhe dão náusea e vontade de vomitar” (MAIA, 2011, p. 92). Enquanto Ruffato introduz elementos coletados nas ruas de São Paulo, numa espécie de colagem de textos, Ana Paula Maia incorpora elementos da marginalidade, performando a realidade imediata. Tatiana Salem Levy, por sua vez, introduz outra perspectiva desse realismo do agora ao inserir-se no texto. Em “Vista Chinesa”, de 2021, a escritora narra a história de uma arquiteta que sai para correr no Alto da Boa Vista e, no local que dá nome ao romance, sofre um estupro. Em detalhes, o drama enumera a sequência de dor vivida pela personagem, que, na última página, tem sua referência exposta. A obra é inspirada na violência sofrida pela roteirista e diretora Joana Jabace, amiga de Tatiana. A experiência pessoal, portanto, é a lente pela qual se busca compreender essa realidade.

Recusando tal correspondência expressa na construção de seu “Marrom e amarelo”, de 2019, o escritor Paulo Scott admite, porém, existir um paralelo entre sua vida e a de seu personagem. Na narrativa, Scott aciona o debate racial brasileiro pela voz

de um estudioso (natural de Porto Alegre, como o escritor), convidado para compor um grupo de trabalho governamental para revisar a lei de cotas no Brasil. O homem, que possui uma mãe branca e um pai negro, é o irmão de pele mais clara da família e assiste o preconceito vivido pelo irmão, de pele escura. A discussão promovida na obra antecipa a que o Brasil faz desde 2022, quando, completada uma década desde a referida lei, precisa propor seu ajuste, continuidade ou término. Ainda que seguindo caminhos distintos, esses romances de Michel Laub, Luiz Ruffato, Ana Paula Maia, Tatiana Salem Levy e Paulo Scott preservam o interesse pela realidade social, marca da literatura contemporânea brasileira, segundo Schøllhammer. Para ele, há uma

“vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Essa realidade social é, na pós-modernidade, marcada pela presença de um sujeito, por excelência, fragmentário e questionador. Linda Hutcheon pontua que, enquanto o moderno está ligado à identidade nacional, coletiva, o pós-moderno se liga à identidade cultural, o que permite a ascensão de debates acerca dos negros, dos LGBTQIA+, dos indígenas, dentre outros grupos minorizados socialmente. Nessa perspectiva, a ideia de nação se fragmenta e surgem outras/novas demandas, num intenso e complexo ciclo. Essa cultura fragmentária, por sua vez, exige diferentes conhecimentos. O autor é múltiplo. Dessa forma, a pós-modernidade não tende aos encerramentos, mas às aberturas, concorda Jeanne Marie Gagnebin. Todo discurso da diferença, por exemplo, não age pela coesão.

“Se a dissolução, a disseminação, a dispersão modernas são figuras históricas, no sentido de uma gênese temporal bem definida e passível de definição, também são históricas, portanto, no sentido de uma ligação essencial entre perecer e linguagem (que descrevem o ensaio sobre a tradução e a doutrina da alegoria), entre perecer e ação política. Nesse sentido, a fragmentação moderna, mesmo ‘pós-moderna’ não é unicamente a consequência de um processo de ‘desencanto’ ou de

desagregação social. Quer seja com complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história. Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos, sem dúvida sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa ‘liberada’ como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras ‘verdadeiras’, que nos atormentam, se nos esquivam” (GAGNEBIN, 2009a, p. 95).

A literatura contemporânea brasileira, em resposta a essa demanda pós-moderna, resulta numa multiplicidade incontornável, observa Beatriz Resende. Diversidade que se faz numa espécie de confronto contra “forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20). Um coro salta dos livros. E um livro pós-moderno, aponta Hutcheon, é um híbrido. Um gênero ficcional é, a cada obra, desafiado na pós-modernidade. “A ficção se assemelha à biografia (Kepler, de Banville), à autobiografia (Running in the Family [Acontece na família], de Ondaatje), à história (Shame [Vergonha], de Rushdie)” (HUTCHEON, 1991, p. 88).

Considerações finais

Um romance da literatura contemporânea brasileira pode, a cada obra, ser um fragmento da memória do presente. E não necessita, para isso, ser uma obra memorialista, interessada em se fazer registro histórico ou retrato de seu tempo. O realismo que expressa é uma forma de rememoração. E rememorar, observa Beatriz Sarlo, é

“condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação. E, mais que uma libertação dos ‘fatos’ coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação, provavelmente inevitável, do passado com a subjetividade que rememora no presente” (SARLO, 2007, p. 49).

Ora, se a memória compreende o testemunho ficcional e se o realismo configura a literatura contemporânea brasileira como uma espécie de testemunho – numa urgência pela realidade do presente –, torna-se possível afirmar que a narrativa ficcional é absolutamente capaz de contribuir com a memória, permanentemente tensionada entre presença e ausência, entre lembrar e esquecer, entre fazer existir e nada enxergar. “Presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do

passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro” (GAGNEBIN, 2009b, p. 44).

Passados mais de 35 anos da morte de meu pai, o que restam são apenas rastros, vestígios de uma existência, ruínas de um tremor que ainda repercute. Escombros com os quais acostumei-me a viver, ora retirando-os do caminho em pequenas e porosas porções, ora desviando sem nem mesmo ver, mirando firme num ponto à frente. São muitos os destroços. Da mãe que sempre me olhou com os olhos rasos d’água como fosse eu a sombra do filho desaparecido, do irmão que me evitou anos a fio como fosse eu a presença inconveniente do irmão desaparecido, do amigo que se calava em prantos ao me ver criança como fosse eu o reflexo infantilizado do amigo desaparecido. Com esses entulhos ergui meus muros. Não fiz um porta-retratos.

A fotografia que tenho na sala é feita dos poemas de um poeta que não se realizou. Adolescente, recebi de minha avó paterna uma caixa com mais de 400 poemas escritos por meu pai. Tudo digitado por um amigo, que guardara todos os textos logo após a morte de meu pai. A caixa continha alguns originais, poucas fotos, alguns exames a constatar uma doença cardíaca incurável, menos de uma dezena de cartas recebidas, alguns recortes de jornais sobre meu avô – orgulhoso por caçar os comunistas, todos amigos de meu pai. Na caixa, estava a memória que eu deveria articular e que só resolvi encarar aos 25, depois de superar os 24 paternos, vencendo a tal corrida que fundei. A caixa se transformou na tiragem de um livro de 464 páginas, viabilizado com recursos públicos e distribuído gratuitamente, desde uma noite sem autógrafos.

Em “decididamente com a pá nas mãos enterro meus mortos” deparo-me com uma delicada conceituação de memória feita por meu pai:

“lembro-me bem de maria / de rita luzia / e tantas outras vidas / amigas que morreram de susto / morreram de medo / de pavor / morreram em silêncio / em segredo / lembro-me dos amigos / meus pais irmãos / morreram sozinhos / de dia ou à noite / enquanto eu em algum lugar / abria o álbum do tempo / e percorria com os dedos / as amareladas fotos / decididamente com a pá nas mãos / enterro meus mortos” (FONSECA, 2015, p. 230).

A morte é presença constante nos textos, assim como certo desencanto. Também leio uma sensibilidade exacerbada, um intento por uma coletividade inalcançável. Está

ali o homem de muitos amigos e muitos amores, o jovem indignado com a violência da ditadura militar e seus muitos silenciamentos, o filho em embate com o pai, o poeta solitário. Está ali o escritor que relata, mas não oferta, a desolação. Há uma defesa sutil da esperança. E nela me agarrei. Assombrado, também me agarrei ao breve e lancinante poema que parece definir nossos lugares de pai e filho separados pelo suicídio que antecede o parto. O título: “afirmativa”. O poeta, portanto, anuncia o tom com o qual irá falar. Apenas dois versos do poema publicado em 1984, no livreto “Não há sinal de porto algum”. Nada mais. “Estou entre a foto e o fato/ entre o aborto e o parto”. Eis minha memória, que não tem foto e não é fato. Minha memória, entre o aborto e o parto.

Referências

- BALTHAZAR, Ricardo. **‘A literatura é uma arma’, afirma o escritor Geovani Martins em mesa na Flip**. Folha de S. Paulo, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/11/a-literatura-e-uma-arma-afirma-o-escritor-geovani-martins-na-flip.shtml>. Acesso em: 31 de maio de 2023.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel et al. **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- FONSECA, Mauro. **Entre o aborto e o parto: uma antologia**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2015.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- UTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LAUB, Michel. **Solução de dois estados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEVY, Tatiana Salém. **Vista Chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.
- MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MARGATO Izabel. Realismo, ou a arte de criar mundos. In: MARGATO, Izabel et al. **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos – expressões da literatura no século XXI**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra /FBN, 2008.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado - cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel et al. **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SCOTT, Paulo. **Marrom e amarelo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ABSTRACT

The present work discusses how memory and fiction intertwine and mirror each other, considering that the memory process comprises fictional narratives, and fictional narratives, in turn, can emulate memory procedures. In Brazilian literary historiography, realism is a fundamental part of tradition and, in its claim to portray reality, it presents itself as a decisive characteristic of contemporary production. An important voice in the construction of the memory of the present, Brazilian fiction behaves as a witness to the present, in an exercise typical of post-modernity.

Keywords: Memory. Fiction. Contemporary brazilian literature. Realism.

RESUMEN

El presente trabajo discute cómo la memoria y la ficción se entrelazan y se reflejan, considerando que el proceso de la memoria comprende narrativas ficcionales, y las narrativas ficcionales, a su vez, pueden emular procedimientos de memoria. En la historiografía literaria brasileña, el realismo es parte fundamental de la tradición y, en su pretensión de retratar la realidad, se presenta como una característica decisiva de la producción contemporánea. Voz importante en la construcción de la memoria del presente, la ficción brasileña se comporta como testigo del presente, en un ejercicio propio de la posmodernidad.

Palabras clave: Memoria. Ficción. Literatura brasileña contemporánea. Realismo.

RÉSUMÉ

Ce travail traite de la façon dont la mémoire et la fiction s'entremêlent et se reflètent, considérant que le processus de mémoire comprend des récits fictifs, et que les récits fictifs, à leur tour, peuvent émuler des procédures de mémoire. Dans l'historiographie littéraire brésilienne, le réalisme est un élément fondamental de la tradition et, dans sa prétention à représenter la réalité, il se présente comme une caractéristique décisive de la production contemporaine. Voix importante dans la construction de la mémoire du présent, la fiction brésilienne se comporte comme un témoin du présent, dans un exercice typique de la post-modernité.

Mots clés: Mémoire. Fiction. Littérature brésilienne contemporaine. Réalisme.

MAURO GABRIEL MORAIS DA FONSECA

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

Graduado em Comunicação Social e em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF.

É organizador do livro "Entre o aborto e o parto: uma antologia" (2015), com poemas do pai Mauro Fonseca.

Por oito anos foi repórter de cultura do Jornal Tribuna de Minas.

Vencedor do Prêmio Petrobras de Jornalismo em 2015, na categoria Cultura (Centro-Oeste/Norte/Minas Gerais).

mauro_morais@hotmail.com

Orcid: 0009-0006-7394-2412

Citação:

FONSECA, Mauro Gabriel Morais da. Memória e ficção: entrelaçamentos, espelhamentos e o realismo brasileiro. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 13.07.2022 / Aceito: 04.12.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras

Agatha and the work of loss in Marguerite Duras

Agatha y la obra de la pérdida en Marguerite Duras

Agathe et le travail de la perte chez Marguerite Duras

VALÉRIA RILHO

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

O artigo aborda o tema da construção do olhar como objeto perdido através das contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana acerca da alucinação e do luto. Toma o livro intitulado *Agatha*, de Marguerite Duras, para investigar como a escritora produz a extração do objeto olhar através da imagem literária.

Palavras-chave: Olhar. Imagem. Alucinação. Psicanálise.

Quis o destino que nos caísse nas mãos um pequeno livro escrito por Marguerite Duras em formato de roteiro teatral em 1981, intitulado *Agatha*. Devíamos produzir um pequeno artigo sobre algum texto de Duras de nossa escolha como requisito avaliativo de uma disciplina do curso de Doutorado. O tempo era exíguo, e *Agatha* era um livro de poucas páginas. Já se passaram quase dois anos, e *Agatha* continua sendo trabalhada por nós e em nós. Ela nos escolheu.

É do mesmo ano o filme que Duras dirigiu a partir desse roteiro e que intitulou *Agatha et les lectures illimitées* com 90 min. de duração. Mesmo os iniciantes em sua obra sabem que uma característica importante desta é o deslizamento entre os universos da literatura, do teatro e do cinema. Motivos, personagens, fragmentos de narrativa, cenas, recursos técnicos, e outros elementos transitam e encontram seu desdobramento em diferentes obras e territórios criativos. Como se uma obra deixasse sempre atrás de si restos por trabalhar, algo que não cessa de não se escrever. Como resultado, é possível agrupar suas produções em séries. Em analogia ao que se convencionou chamar de ciclo indiano, *Agatha* se inclui entre as obras situadas no que a escritora e crítica literária Pagès-Pindon (2005) denominou de ciclo do atlântico, principalmente por se ambientarem à beira do Atlântico, pela vocação cênica e bem como pela concentração temática em torno do tempo e da memória.

Poucos são os trabalhos sobre *Agatha* encontrados na literatura especializada. Nossa abordagem, no presente estudo, conta com as contribuições da psicanálise freudiana e lacaniana acerca da alucinação e do luto. Buscamos investigar como Marguerite Duras, especialmente em seu livro *Agatha*, efetua a extração do objeto olhar e o inscreve como objeto perdido através da imagem literária. Esse foi nosso ponto de captura.

Antes, porém, algumas reflexões metodológicas. Como ler uma obra? Questão que muitos já colocaram, mas que se renova a cada obra que nos interpela. Ela nos olha, nos implica e nos convoca a colocar nela algo nosso. A “chave” de leitura que utilizamos para entrar em uma obra com a finalidade de abordá-la diz respeito a essa implicação. Trata-se do ponto em que nos posicionamos para tomar um lugar de fala sobre ela, o que pressupõe tomá-la como objeto de nosso olhar. No entanto, tal concepção iluminista de abordagem de um objeto para fins de construção de um saber sobre ele, não se confirma. Rapidamente, os lugares são subvertidos, e já não sabemos mais quem olha o quê. Além disso, a mera “escolha” da forma como iremos relatar e contar ao nosso leitor o que lemos

não consiste num trabalho menor ou sem importância. Afinal, essa era a forma das grandes narrativas orais e dos grandes “passadores” da tradição. Ao se contar o que se viu ou ouviu, já se coloca uma parte si no relato daquilo que foi visto e ouvido. Nosso relato já é um recorte de nosso olhar sobre a obra. Questões que apenas estou relembrando aqui, as quais se colocam de maneira muito próxima à abordagem de um caso clínico por um psicanalista.

Breve apresentação de *Agatha*

O livro, organizado em forma de roteiro teatral, consiste no diálogo entre dois amantes, ELA (nomeada Agatha) e ELE (não nomeado) que se encontram numa casa desabitada situada à beira-mar em um dia de inverno. O encontro deles é para anunciar uma separação:

A cena começa com um longo silêncio, durante o qual nenhum dos dois se move. Eles conversam com uma suavidade intensa, profunda.

ELE – Você sempre falava dessa viagem. Sempre. Você sempre disse que, mais dia menos dia, um de nós teria que ir embora.

Tempo. Ela não responde.

(DURAS, 1981, p. 5-6).

Trata-se de uma despedida de dois amantes, uma separação; ela está de partida para longe. O texto é recheado de hesitações, reticências, indicações de silêncio e tempo, como se fosse uma conversa muito difícil e dolorosa, por vezes mais semelhante com dois monólogos do que um diálogo. Aos poucos o assunto da partida vai dando lugar às lembranças de um passado em comum vivido naquele lugar no tempo da infância e juventude. É lento o avançar das lembranças que vão sendo construídas conjuntamente pouco a pouco sob nossos olhos.

De repente, desavisadamente, pelo uso de um mero adjetivo (nossa), ficamos sabendo que eles, os amantes, são irmã e irmão. Essa informação, que vai tragar o leitor pra dentro da história, aparece no meio de uma frase irrelevante: “ELA – Uma mulher levou você certa vez, você era muito jovem, foi na primavera. (tempo) Uma amiga de

nossa mãe”. ELE – Acho que sim. Não sei mais. Foi antes de você, não sei mais. (DURAS, 1981, p.12.).

Como assim “antes de você”? A conversa segue na mesma lentidão, mas nós agora nós já nos vemos impacientes com a morosidade. Aos poucos, vamos nos inteirando. A relação amorosa deles vem desde a infância. Eles têm hoje em torno de 30 anos, informa a narradora bem no início; mas ao longo do texto, percebemos que ele é cinco anos mais velho do que ela. Os detalhes ganham importância, se transformam em signos com os quais o leitor vai montando um jogo de quebra-cabeças mental na tentativa de se orientar em meio às cenas do passado e do presente. Mas uma delas se tornará a cena-chave da história e funcionará como um polo magnético desde o momento em que começam a surgir no texto suas primeiras pistas:

Falam quase em voz baixa

desse instante do passado, daquela sesta de Agatha.

ELA – Estamos sozinhos em casa.

ELE – Sim.

ELA – Onde está nossa mãe? Onde estão as outras crianças?

ELE – Dormindo. É hora da sesta. É verão. É aqui. Neste lugar aqui.

ELA – A Vila Agatha.

(...)

ELA (*sempre em voz baixa*) – É o verão de Agatha.

ELE – Sim, o nosso verão (...)

(DURAS, 1981, p. 22-3).

A cena que vai lentamente se construindo sob nosso olhar é a cena do incesto entre os dois irmãos. Ela sendo referida de forma indireta como “aquele verão”, “a sesta de Agatha”, “o verão de Agatha”, “o quarto da divisória acústica”, “o quarto alucinatório”.

ELE – Entro no quarto alucinatório. (*tempo*) Acho que ela está dormindo. (*tempo*)

ELA – Não está.

ELE – Olho para ela. Ela sabe que a estou olhando?

ELA – Sabe.

ELE – Ela talvez não sabe quem está ali.

ELA – Sabe, ela conhece o som de seus passos. Ela sabe quem foi que entrou no quarto.

Silêncio.

ELE – O corpo de minha irmã está ali, na penumbra do quarto. (*tempo*) Eu não sabia a diferença que havia entre o corpo de minha irmã e o de outra mulher. (*tempo*) Os olhos dela estão fechados. (*tempo*) No entanto ela sabe que estou me aproximando.

ELA – Sim.

(DURAS, 1981, p. 54).

A imagem descrita na cena do quarto alucinatório é prenhe, e somos tragados por ela tal qual a mariposa é tragada pela luz. É uma cena iluminada pela beleza da composição das palavras de Duras. Nada falta ali naquela imagem; ela é um amálgama de plasticidade e poesia perfeito. No entanto, há uma palavra que nos intriga, o nome dado à cena pela autora: quarto alucinatório. Por que alucinatório? A cena não aconteceu? Foi fruto da imaginação dos amantes? Da autora? Do leitor?

Imagens alucinatórias oníricas

O interesse pelo tema da alucinação aparece cedo na obra freudiana em função do caráter alucinatório das imagens oníricas. A característica mais notável do sonhar, segundo Freud (1900a/1988), é consistir em um pensamento figurado como cena, a qual é percebida como vivida na situação presente. É do encontro dessas duas condições que advém seu aspecto alucinatório: imagens que possuem intensa vivacidade a ponto de darem a impressão de uma vivência atual. A diferença entre sonhar e recordar é situada por Freud numa precisão que ele faz acerca das imagens: no sonho, elas se assemelham a percepções; no recordar, elas tomam a forma de representações mnêmicas. Isso ficará mais claro quando o autor esboçar seu primeiro modelo de aparelho psíquico, como veremos adiante.

A questão da qualidade cênica das imagens oníricas assume grande envergadura na investigação freudiana sobre os sonhos. É desse contexto que se origina a célebre qualificação do inconsciente como Outra cena, tão repetida entre os psicanalistas. Intrigado com o sentimento de estraneidade que temos em relação a nossos próprios sonhos, ele se interroga sobre a diferença entre os processos responsáveis pela vida onírica e aqueles atuam na vida de vigília. De suas incursões pela literatura especializada, Freud aprecia as considerações de Fechner, que “conjectura que a cena [o palco] dos sonhos é outro que o da vida de representações da vida de vigília” (FREUD, 1900b/1988, p. 72). Se o palco da atividade psicofísica do dormir e da vida de vigília fosse o mesmo, explica Fechner, o sonho seria uma continuação da vida de representações de vigília: ele se manteria em menor intensidade, mas compartilharia do mesmo material e forma. Freud pondera que desconhecia o que exatamente Fechner queria dizer com essa “mudança de teatro da atividade anímica”, mas exclui uma interpretação anatômica que situaria uma mudança na localidade cerebral. Ao invés disso, Freud (1900a/1988) supôs uma localidade psíquica como um lugar no interior de um aparato óptico. Mediante a analogia com um microscópio, telescópio ou mesmo uma câmera fotográfica, concebeu o que veio a ser conhecido como o primeiro modelo tópico do aparelho psíquico. Este funcionaria, à semelhança de tal instrumento, como um sistema de lentes ordenadas entre si, e que seriam percorridas por uma excitação visual dentro de determinada série temporal. A concepção e funcionamento desse aparelho psíquico permitirão a Freud propor o mecanismo formador das imagens oníricas, das lembranças, dos atos, etc. Também lhe permitiu afirmar que percepção e memória se excluem; ou seja, as impressões sensoriais que a percepção oferece a nossa consciência, não são conservadas ou armazenadas como lembranças ou traços mnêmicos. A nosso ver, esse parece ser o contexto do surgimento da expressão “Outra cena”. Ele remete, então, a um lugar psíquico que se caracteriza pela imagem; o que parece indicar o que é do campo ficcional e imaginário. Seja como for, ela se popularizou no meio psicanalítico como a cena da fantasia inconsciente, ou simplesmente a cena do inconsciente.

Contudo, a problemática em torno da alucinação não se esgota no estudo dos sonhos. Freud observa que “a mudança das representações em imagens sensíveis não é exclusiva dos sonhos, se não igualmente das alucinações, das visões, que podem emergir de maneira autônoma em estado de saúde ou como sintomas das psiconeuroses (FREUD, 1900a/1988, p.529). Dessa forma, o assunto ganha desdobramentos e complexidade.

Cenas infantis e a memória do retorno do recalado

A respeito das alucinações da histeria, da paranoia e das visões de pessoas normais, Freud (1900a/1988) esclarece que também esses são pensamentos transpostos para imagens, mas ressalva que somente sofrem essa mudança aqueles que mantêm íntimo vínculo com recordações recalçadas ou que têm permanecido inconsciente; em geral, cenas da infância.

O autor lembra que, já em *Estudos sobre histeria* (FREUD, 1893-95/1988), havia observado que “as cenas infantis (sejam elas recordações ou fantasias), quando se consegue fazê-las conscientes, são vistas de maneira alucinatória e somente ao comunicá-las se borra esse caráter” (FREUD, 1900a/1988, p. 539). Cenas, ou recordações, que estavam ausentes da memória dos enfermos em seu estado psíquico habitual, mas que despertavam, durante o estado de hipnose, com a vividez alucinatória igual a de acontecimentos frescos. Aqui Freud se refere aos tempos iniciais em que ele e Breuer se puseram a escutar as histéricas ainda se utilizando da hipnose. Experiência que levou Freud a propor o trauma psíquico como o principal fator etiológico da histeria; descrevendo seu funcionamento como um corpo estranho que não perdia sua atualidade a despeito do tempo passado. Como vivências tão antigas tinham o poder de produzir efeito como se fossem no presente? Não tardou a descobrir que não era a vivência, mas sua recordação que traumatizava. Ele explica que quando se consegue reagir frente a um acontecimento ultrajante, sua recordação se empalidece com o tempo. Quando não se consegue fazê-lo, ela não se enfraquece; mantém sua qualidade afetiva e sua intensidade sensorial com uma vividez alucinatória e assombrosa fresca. Daí advém a famosa frase: “O histérico padece de reminiscências” (FREUD, 1893-95/1988, p. 33).

Com o caso Emma, Freud (1950 [1895]/1988) avança na concepção psicanalítica do trauma e sua relação com a temporalidade: um primeiro evento somente será constituído como traumático a partir de um segundo evento posterior. Relatando brevemente, Emma não consegue entrar sozinha em uma loja, pois teme o riso zombeteiro dos vendedores a respeito de seu vestido. Atribui o medo a um evento anterior, aos 13 anos, em que ao entrar em uma loja e se deparar com dois vendedores que riam juntos, saiu correndo em pânico. Em relação a isso, lembra-se de ter pensado na ocasião que os dois riam de seu vestido, assim como da atração sentida por um deles. Posteriormente, ao longo do andamento das sessões, agrega a lembrança do sorriso de um confeitiro que lhe toucou os genitais através do vestido numa ocasião em que entrou em sua loja aos oito

anos de idade. Mesmo assim, confessa, sob sentimento de culpa, que ainda voltara ao local uma segunda vez.

A cena de sedução na infância

A retomada desse caso aqui nos interessa por duas razões. A primeira razão: ele põe na mesa o assunto de uma cena de sedução na infância como uma cena originária, a qual sempre se voltaria; o poder de seu efeito não se desgasta com o tempo. Emma voltou a ela uma segunda vez sem saber o porquê, a despeito do desprazer provocado na primeira vez. Além disso, Emma também retornaria à cena da infância na adolescência, assim como a cada vez que ingressasse em uma loja. Assoun (1999) denomina de tropismo escópico esse poder atrativo da cena de sedução originária.

Com a descoberta da sexualidade infantil, Freud abandona a hipótese do trauma de sedução na infância como fator na causação da histeria. Em carta à Fliess, datada de 21/09/1897, Freud (1950 [1892-93]/1988) declara não acreditar mais em sua histérica e na “realidade” do acontecimento da sedução. A fantasia de sedução poderia muito bem desempenhar esse papel etiológico; o debate acerca da “realidade” da cena fica em suspenso até ser retomado no caso do Homem dos lobos (FREUD, 1918/1988) através da ideia de verdade-histórica.

Nesse novo panorama, a cena de sedução mantém sua efetividade, porém em novos termos. Ela passa a integrar a série do que Freud (1916-17/1988) chamou de fantasias originárias (*Urphantasien*). Fantasias inconscientes que, segundo ele, pertencem ao patrimônio filogenético da humanidade; e, como tal, elas pertencem ao texto do Outro antes mesmo de serem do sujeito. No entanto, embora elas sejam transmitidas pela filogênese, elas precisam ser confirmadas pela experiência. São “lendas-tipo, que nos mitos e fábulas ganham enredos culturalmente contingentes” (POLI, 2008).

Segundo Assoun (1999), a cena de sedução é a cena originária do olhar na psicanálise, responsável pela captação escópica. Ela nos dá o quadro de um sujeito siderado por um espetáculo em que se exhibe o desejo do outro: ou como testemunha (no coito parental), ou como objeto visado pelo outro (sedutor). Sobre esse efeito de captação da sedução, ele explica: ela funciona como uma armadilha que prende nas redes de uma imagem da qual o seduzido não pode doravante se abstrair. Etimologicamente, seduzir vem do latim *duccere* (guiar, conduzir, levar), o qual, acrescido do prefixo *se* (afastamento, separação), resulta em desviar alguém de seu caminho, puxar de lado,

colocar o sujeito à parte. “A sedução é este efeito que desvia o sujeito, numa parte dele mesmo, do resto das imagens do mundo e dos viventes, para aprisioná-lo numa imagem - aquela que lhe “lança” o sedutor (espelho no qual ele se cola, como a andorinha) (ASSOUN, 1999, 75).

A segunda razão que justifica a retomada do caso Emma (FREUD, 1950 [1895]/1988) no contexto do presente estudo: tendo em mente o texto *Três ensaios de teoria sexual* (FREUD, 1905/1988), o caso Emma nos permite reconstituir o encontro traumático com o real do sexo e seu desdobramento nos dois tempos do despertar sexual. Mesmo que a cena da infância seja somente uma fantasia, ela é uma fantasia que cobre e encobre ao mesmo tempo algo que emerge do sexual e que não é totalmente simbolizável. E por isso, a concepção de “trauma” no caso Emma se mostra compatível com a concepção de trauma apresentada por Freud (1920/1988) em *Além do princípio do prazer*: algo (uma vivência) que permanece no registro do real (percepção) e que, como tal, não pode ser completamente simbolizado; razão pela qual não para de se repetir em busca de uma inscrição de seus traços mnêmicos. Daí o trauma guardar uma aparência vívida, de realidade e de tempo presente. Nesse sentido, o encontro traumático com o real do sexo é sinônimo de castração ou de “não existe relação sexual” de Lacan.

O encontro com o real do sexo e o enigma do gozo feminino

O primeiro encontro com o real do sexo se dá na infância com a descoberta da diferença sexual mediante a visão da ausência do pênis no corpo feminino. Em geral, antes mesmo que a descoberta da “castração” se efetive, o nascimento de um irmão comumente desencadeia a “pulsão” investigativa da criança: começa pela questão “de onde vêm os bebês?”, conduzindo à pergunta sobre o desejo materno. Essa pesquisa da criança resulta nas *Teorias sexuais infantis* (FREUD, 1908/1988), as quais constituem uma curiosa forma de responder a tais questões, como a teoria da cloaca, por exemplo. Para explicar de onde vêm os bebês, a criança produz um corpo ficcional e composto, resultante de um amálgama de seu corpo e do da mãe. Para representar o corpo materno, ela constrói um corpo com seus próprios orifícios pulsionais, o que resulta num corpo que não é nem o da criança, nem o da mãe, mas é os dois. É um corpo da fantasia, mas como é um resultante de uma relação, ele não é somente produto do equívoco da criança (que desconhece o corpo feminino); ele também é produto do equívoco da mãe (que toma o filho como falo). Esse corpo ficcional é o corpo do incesto; é um corpo impossível e, por

isso, só existe como uma fantasia, a fantasia do incesto (COSTA, 1998). A vacilação e desestabilização da imagem do eu produzida pelo primeiro encontro com a castração adquire compensação nesse corpo de ficção da fantasia incestuosa.

O segundo encontro com o real do sexo acontece no início da adolescência, quando se dá o encontro com o Outro sexo. Convém explicitar que esta expressão “Outro sexo” não é relativa à oposição sexuada masculino-feminino. O Outro sexo é Outro, no sentido de exterior ou estrangeiro, em relação ao campo do domínio fálico. Conseqüentemente, o Outro sexo também se situa fora do campo materno incestuoso da Mãe fálica. É então o campo do sexo feminino, desde que entendamos que esse “feminino” não é o que se opõe ao masculino; mas, sim, ao falo. Sem a referência e a medida do gozo fálico, o gozo feminino resta como um campo aberto e enigmático do desejo.

Assim, a adolescência opera uma espécie de atualização da descoberta da castração materna. É o momento em que o sujeito se vê interpelado pelo enigma do desejo materno: *Che Vuoi?* Que queres? De um lado, o discurso social o convoca a assumir uma posição sexuada, especialmente através da escolha de um parceiro sexual-amoroso. De outro, os caracteres sexuais secundários surgem no corpo púbere, assumindo a qualidade de signos bizarros e invasivos advindos do Outro (LACAN, 1972-73/1985). Ambas as circunstâncias constituem uma espécie de apelo que convoca o sujeito a responder ao “Que queres?”, assim como convoca o eu se representar. Há uma espécie de subversão da ordem unificadora do imaginário; a imagem especular perde seu poder de unificar o corpo e também de representar o eu (COSTA, 2001). O corpo coletivo resultante da fantasia da Mãe fálica não é mais eficaz para responder à pergunta sobre o desejo. Resta um corpo, o “infantil”, resultante da relação mãe-filho que somente será registrado como perdido, após ser tramitado pelo luto.

Cena no hotel às margens do rio Loire: o infantil

Em várias passagens de Agatha, encontramos descrições desse corpo composto, quase gêmeos, que tem as mesmas mãos, corpo de amor incestuoso da infância: “ELE (tempo) – Meu amor, Agatha...minha irmã Agatha...minha criança...meu corpo. Agatha. (DURAS, 1981, p. 43). Até então, a imagem i(a) era suporte de unificação do corpo e representação de si. É no outro (semelhante, irmão) em que reconheço minha imagem narcísica como se estivesse frente a um espelho. No filme, também a voz que ecoa

“Agatha...Agatha...” e a valsa para piano de Brahms se juntam para compor a imagem de um corpo coletivo. No entanto, no cerne da cena do hotel às margens do rio Loire já há algo que se preanuncia:

ELA – [...] Eu me via num espelho escutando meu irmão tocar só para mim e ninguém mais no mundo e dei a ele para sempre a música, e me senti levada pela felicidade de ser tão parecida com ele que nossas vidas fluíam juntas como aquele rio, no espelho, sim, era isso... e senti então uma ardência no corpo. (tempo) Perdi a consciência durante alguns segundos.

[...]

ELA – Sim. Eu chamei a mim mesma pela primeira vez, e com esse nome. Aquela que eu via no espelho, eu a chamei como você faria, como faz ainda, com essa insistência na última sílaba. Você dizia: “Agatha, Agatha” (DURAS, 1981, p. 33)

Nesse ponto, começa a se abrir uma fratura no espelho, espécie de cisão na representação de si, descrita por Agatha como uma breve perda de consciência. Além disso, a ardência que surge em seu corpo é o signo do corpo pulsional que começa a perturbar a imagem de um corpo infantil, no qual até então fluía a felicidade e a valsa para piano a quatro mãos de Brahms. Ela contava com 12 anos; ele, 17. A convocação à assunção de uma posição sexuada e ao exercício do sexo que o discurso social dirige aos adolescentes, os interpela a se representarem, na medida em que o corpo da sexualidade infantil e a representação de si contidos na imagem especular já não servem mais. A partir de então, Agatha começa a ser acometida por ausências. Daí surgem as sextas de Agatha: “ELA - [...] Eu estou descansando à tarde. Há dois anos que é assim. O doutor dizia que era cansaço devido aos estudos, lembra-se? (tempo) ‘Ela precisa descansar’” (DURAS, 1981, p.53). Em psicanálise, denominamos tais ausências como dissociação ou fuga histórica. Muito cedo, Freud já as havia observado e descrito como uma característica muito presente nas suas histéricas:

[...] aquela cisão da consciência, que nos casos clássicos conhecidos é tão evidente na forma de *double conscience*, existe de maneira rudimentar em toda histeria, e que a tendência a essa dissociação e, com

isso, ao aparecimento de estados anormais da consciência, que reuniremos sob a denominação de “hipnoides”, é o fenômeno fundamental dessa neurose (FREUD; BREUER, 1893-95/ 1988, p. 37).

Cena do quarto da divisória acústica: a adolescência

Antes da cena no quarto alucinatório, vemos cada um dos irmãos às voltas com a vida sexual e com os enigmas do sexo. Ele, com 23 anos, já tinha uma vida sexual ativa com as moças, e sua irmã ainda não era objeto de seu desejo (ele não sabia nada disso ainda): “ELA – Eu dormia perto de você. (tempo) Nossos quartos eram separados por uma divisória acústica. (tempo) ELE – Não sabia antes daquele verão” (DURAS, 1981, p. 53). Ele não sabia o que exatamente?

Ela, com 18 anos, se iniciava na vida sexual com um rapaz, um amigo do irmão:

ELA – Eu não sabia a diferença que havia entre o olhar de meu irmão sobre meu corpo e o olhar de outro homem sobre esse mesmo corpo. Não sabia nada sobre isso, sobre meu irmão, sobre essas coisas proibidas, nem o quanto elas eram adoráveis, entende, nem a que ponto estavam contidas em meu corpo (DURAS, 1981, p. 58-59).

Mas estava atenta, e espiava com os ouvidos, ao que se passava no quarto ao lado separado apenas por uma divisória acústica. Ela supunha que ele exibia sua potência viril para ela, que ele sabia fazer uma moça gozar:

ELA – Eu às vezes ouvia você através da divisória acústica...acontecia que estivéssemos sozinhos na Vila. Você levava moças e eu ouvia como você lhes dizia que as amava, e ouvia também às vezes como elas choravam no gozo que você lhes proporcionava, e também essas coisas que se diz nesse caso, palavrões e gritos, e eu chegava a ter medo. (tempo longo) Eu não sabia que você ignorava a existência dessa divisória acústica. (tempo) (DURAS, 1981, p.56).

Para ele, a irmã lhe aparece como objeto de desejo a partir do momento que ele a vê (ouve) como objeto de desejo de outro, nos braços de um amigo seu. Essa cena lhe permite vislumbrar o gozo do outro que ele foi um dia, ao mesmo tempo que lhe aponta o objeto do gozo perdido:

ELE – Seu quarto estava sempre tão calmo, que a ignorei por muito tempo... até aquela vez... aquela... você sabe, quando, da mesma maneira, alguém foi possuí-la e você gritou de gozo e também de medo.

(...)

ELE – Ele era um amigo meu. (tempo) O gozo foi grande.

ELA – Parece-me lembrar que foi, sim. (tempo)

ELE (violência contida) – Ele a deixava como morta, não é? (sem resposta) Ele deixava minha irmã Agatha como morta?

(DURAS, 1981, 56-57).

O semelhante (que pode ser o irmão, um amigo, ou outro) assume relevância nesse momento em que nos vemos interpelados pelo desejo do Outro ante o encontro com o sexo feminino ou a morte (ou separação) da pessoa amada. Freud (1940/1988) denominou de clivagem o processo defensivo do eu através do qual ele se cinde e se desdobra em duas representações contraditórias: uma parte do eu aceita a morte; outra, a recusa. O eu (moi) perde a imagem unificada de si mesmo, representada pela imagem do corpo no espelho, ou mesmo na imagem do semelhante, imagem especular notada como *i(a)* por Lacan (1949/1998) no texto sobre o estágio do espelho. O registro especular do eu se fratura, e este passa a funcionar como uma espécie de registro duplicado de si mesmo. Ocasão experimentada como uma crise, a qual geralmente se associa a contextos de modificação na relação ao Outro, tais como adolescência, luto, menopausa etc.

A Agatha-fantasma de um luto impossível

Nuto (2023) nos apresenta Agatha como um fantasma (*fantôme*), uma retornante (*revenant*) que não para de retornar. Em sua interpretação do livro, o destaque dado por Nuto ao tempo presente da separação nos dá a pista logo de início, mas que se confirma ao longo de sua minuciosa descrição do filme. Assim o fazendo, ela levanta o véu que

Duras nos põe ante os olhos com a cena do quarto alucinatório. É Nuto que nos deixa ver que, em *Agatha*, a história de amor é a história de um luto impossível de ser concluído, um luto que nunca termina, assim como o amor e o desejo. *Agatha* é, assim, a escrita da perda, a obra da perda. Essa também é a definição freudiana do trabalho de luto: uma obra da perda.

Em um luto, enquanto a perda do objeto (perdido) não se registra como perda, o objeto retorna como sombra, como duplo fantasmagórico na alucinação. É nesses termos que Freud (1917/1988) nos fala de um luto patológico que não cumpriu ainda o trabalho da perda. Seja porque se trata de um luto impossível, porquanto é de um amor também impossível que se trata. Seja porque ainda se encontra em sua fase inicial caracterizada pela recusa (*Verleugnung*) em aceitar a morte do objeto amado. Recusa que pode alcançar tamanha intensidade a ponto de produzir um distanciamento da realidade e uma retenção do objeto sob a forma de alucinação. Exemplo clássico disso é o luto problemático de Hamlet, segundo abordagem de Lacan, responsável pela aparição fantasmagórica (alucinatória) do pai de Hamlet. Daí a natureza alucinatória do quarto de Agatha-fantasma.

Agatha: a doma-olhar da cena do quarto alucinatório

Entrando no quarto alucinatório:

ELA (*suplicante, muito baixo*) – Guie-me até o corpo branco. (*tempo*)

ELE – Os olhos estão invisíveis. O corpo está todo encerrado sob as pálpebras. (*tempo*) Você é minha irmã. O corpo está imóvel. Seu coração é visível sob a pele.

ELA – Você toca o corpo. (*tempo*) Deita-se ao lado dele. (*tempo*) Ficamos calados.

ELE – Os seios, acho, estão ao alcance das mãos, dos beijos.

(DURAS, 1981, p. 59).

Assim se inicia a belíssima cena do quarto alucinatório. É dessa forma que Duras nos introduz no quarto e, finalmente, nos põe diante dos olhos a imagem deslumbrante de

Agatha. A captura, que já se anunciava nas páginas iniciais, se efetiva. Mas como a Medusa, que fascina e petrifica quem a olha, precisamos *desviar* o olhar como a *seducere*, numa espécie de olhar oblíquo, como na captação escópica da cena de sedução.

*Silêncio. Lentidão. Ambos,
de olhos fechados, voltam à
incomparável infância.*

ELA – Mais. Eu lhe imploro, fale-me dela. (*tempo*)

ELE – O barulho do mar entra no quarto, sombrio e lento (*tempo*) Em seu corpo as marcas fotografadas do sol. (*tempo*) Os seios são brancos e sobre o sexo há o desenho do maiô de criança. (*tempo*) A indecência do seu corpo tem a magnificência de Deus. Dir-se-ia que o barulho do mar a cobre com a suavidade de uma onda profunda. (*tempo*) Não vejo nada além disso, que você está ali, feita, e que a noite da qual você é extraída é a noite do amor.

(DURAS, 1981, p. 55).

Ou então, nessa passagem em que o corpo branco é recortado, velado e desvelado pelo olhar:

*Choram. Silêncio. Fecham os
olhos. Entramos novamente
no que não pode ser visto.*

ELE – Você vestia um vestido azul naquele dia, um vestido de praia, você o havia jogado no chão ao pé da cama.

ELA – Espere... acho... sim, azul-escuro... Era um vestido de mamãe... velho... com listras brancas... ela me emprestava às vezes. (*tempo*) Você se lembra daquela cor... daquele azul.

ELE – Sim, da mancha azul no chão a partir da qual adivinhei o branco de seu corpo nu.

(DURAS, 1981, p. 43-4).

O corpo branco e nu é adivinhado pela roupa no chão, ele não é olhado diretamente. É com seu traço de escrita que Duras guia nosso olhar, vela e desvela o corpo feminino, recortando-o com as palavras e construindo as bordas que suportam a montagem do gozo. A produção de uma falta, uma rasura, no Outro é a condição que nos permite olhar sem sermos tragados. Como a estratégia do olhar desviante que Perseu utilizou para se safar do olhar medusante da Górgona (ASSOUN, 1999).

Segundo Lacan (1964/1979), o olhar do Outro (a começar pelo materno) captura, fascina e petrifica aquele que o olha diretamente, o que lhe dá a dimensão invasiva de mau-olhado ou olhar maléfico. Por isso, precisamos desembaraçar-nos desse olhar, enganá-lo, desviá-lo, criar um ponto-cego. Para Vivès¹ (2012), isso já se encontrava esboçado em Freud (1905/1988) quando, ao abordar o papel do olhar como fonte principal de excitação libidínica, situa a função da beleza² em seu poder de atração e de encantamento do olhar. Também a curiosidade sexual, provocada pelo velamento corporal produz esse efeito de captura do olhar, na medida em que “mantém desperta a curiosidade sexual, que aspira a completar o objeto sexual mediante o desnudamento das partes ocultas” (FREUD, 1905/1988). E ainda acrescenta: a arte promoveria o desvio (“sublimação”) do interesse pelos genitais para dirigi-lo à forma do corpo como um todo, bem como ao conceito de belo. Para Lacan (1964/1979), o artista (referindo-se ao artista plástico) seria uma espécie de domador de mau-olhado, aquele que domina a técnica chamada de *tromper l’oieil* (o engana olho). Utilizando-se da perspectiva, ela cria uma ilusão ótica que dá três dimensões à imagem representada. Assim, ela permite transformar essa representação num quadro tão fiel e perfeito da realidade a ponto de enganar o olho mais perspicaz. Eis aí o efeito alucinatório!

Em *Agatha*, Duras produz esse mesmo efeito de “realidade” com as palavras. É com estas que a autora cria uma imagem (literária) de gozo. Sua escrita produz o objeto olhar no sentido de extração (perda) do objeto olhar do corpo, pois na cena do quarto alucinatório, quem olha? Nesse sentido, *Agatha* é uma miragem de gozo e, ao mesmo tempo, uma obra da perda do objeto de gozo, o olhar.

¹ A elaboração de Vivès (2012) acerca do ponto-surdo, desenvolvida a partir da função do ponto-cego abordada aqui, nos permitirá, em outro momento, abordar o efeito de captura e encantamento do apelo “Agatha...Agatha...Agatha...” nesse texto de Duras.

² Freud (1905/1988), sobre o conceito de belo, esclarece que este originariamente indicava o que estimula sexualmente. A palavra alemã *Reiz* significa tanto “estímulo” quanto “encanto”.

Referências

- COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo**: interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.
- COSTA, Ana **Corpo e escrita**: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, Sigmund. (1950 [1895]) Proyecto de psicología. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 1, p. 323-487.
- FREUD, Sigmund (1950 [1892-99]) Carta 69. Fragmentos de la correspondencia com Fliess. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 1, p. 211-322.
- FREUD, Sigmund (1940) La escisión del yo em lo processo defensivo. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 22, p. 271-278.
- FREUD, Sigmund (1920) Más allá del principio de placer. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 18, p. 1-61.
- FREUD, Sigmund (1919) “Pegan a um niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 17, p.173-199.
- FREUD, Sigmund (1918) De la historia de una neurosis infantil. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 17, p. 1-112.
- FREUD, Sigmund (1916-17) 23ª Conferencia: los caminos de la formación de sintoma. Parte III. Conferencias de introducción al psicoanálisis. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 16, p. 326-343.
- FREUD, Sigmund (1917) Duelo y melancolia. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 14, p. 235-258.
- FREUD, Sigmund (1908) Sobre las teorías sexuales infantis. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 9, p. 183-201.
- FREUD, Sigmund (1905) Tres ensayos de teoría sexual. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 7, p. 109-224.
- FREUD, Sigmund (1900a). La interpretación de los sueños. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 5, p. 345-746.

- FREUD, Sigmund (1900b). La interpretación de los sueños. In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 4, p. 1-343.
- FREUD, Sigmund (1893-95) Estudios sobre la histeria (Breuer y Freud). In: _____. **Obras completas**. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1988, v. 2, p. 1-315.
- LACAN, Jacques. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.
- LACAN, Jacques (1964) **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.
- LACAN, Jacques (1958-1959) **O desejo e sua interpretação**: seminário 6 (Publicação para circulação interna). Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2002.
- NUTO, Isadora Bonfim. Tempos, corpos, vozes e sombras: Agatha fantasma. Uma leitura do filme *Agatha et les lectures ilimitées*, de Marguerite Duras. In: **Diálogos entre a literatura e o cinema**: a poética do olhar e o gesto de arquivar. São Paulo: Todas as musas, 2023. (No prelo)
- PAGÈS-PINDON, Jolles. L'Architecture de l'invisible dans le cycle atlantique. In: ALAZET, B. & BLOT-LABARRÈRE, C. (dir.). **Cahiers de l'Herne**. Cahier Marguerite Duras, n.86, p.181-187, 2005.
- POLI, Maria Cristina. Construção da fantasia, constituição do fantasma. In: BACKES, Carmen (Org.). **A clínica psicanalítica na contemporaneidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2012.

ABSTRACT

The article approaches the theme of the construction of the gaze as a lost object through the contributions of freudian and lacanian psychoanalysis about hallucination and mourning. It takes the book entitled *Agatha*, by Marguerite Duras, to investigate how the writer produces the extraction of the object gaze through the literary image.

Keywords: Look. Image. Hallucination. Psychoanalysis.

RESUMEN

El artículo aborda el tema de la construcción de la mirada como objeto perdido a través de los aportes del psicoanálisis freudiano y lacaniano sobre la alucinación y el duelo. Se toma el libro titulado *Agatha*, de Marguerite Duras, para indagar cómo la escritora produce la extracción del objeto de la mirada a través de la imagen literaria.

Palabras clave: Mirada. Imagen. Alucinación. Psicoanálisis.

RÉSUMÉ

L'article aborde le thème de la construction du regard comme objet perdu à travers les apports de la psychanalyse freudienne et lacanienne autour de l'hallucination et du deuil. Il prend le livre intitulé *Agathe*, de Marguerite Duras, pour s'interroger sur la façon dont l'écrivain produit l'extraction de l'objet regard à travers l'image littéraire.

Mots clés: Regard. Image. Hallucination. Psychanalyse.

VALÉRIA RILHO

Psicanalista.

Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA.

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Psicóloga da Universidade de Brasília – UnB.

valrilho@gmail.com

Orcid: 0000-0003-3713-4646

DANIELA SCHEINKMAN CHATELARD

Psicanalista.

Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica e Cultura da Universidade de Brasília – UnB.

Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq desde 2013.

Membro do GT “Psicanálise, Política e Clínica” na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia – ANPEPP.

dchatelard@gmail.com

Orcid: 0000-0002-7925-573X

Citação:

RILHO, Valéria; CHATELARD, Daniela Scheinkman. Agatha e a obra da perda em Marguerite Duras. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 07.02.2022 / Aceito: 02.11.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Intervenções sobre a linguagem: a produção de um esquecimento na colônia-brasilis

Interventions on language: the production of oblivion in colony-brasilis

Intervenciones sobre el lenguaje: la producción de un olvido en colonia-brasilis

Interventions sur le langage : la production d'un oubli dans la colonie-brasilis

BRUNO WAGNER GOYTAKÁ SANTANA

BETTY BERNARDO FUKS

ANA PAULA G. DE FARIAS

Partindo da noção lacaniana de que o inconsciente é estruturado como linguagem, a intenção deste artigo é a de refletir sobre a proibição formal da Língua Geral Brasileira ocorrida no século XVIII e a da sua substituição pela língua portuguesa por efeito de uma diretiva do império colonial. Trata-se de um ensaio psicanalítico sobre esse evento, contando para isso com aportes também da linguística, da antropologia, da sociologia, dos estudos decoloniais, da gramática do tupi e de textos paralelos sobre o tema. Não se restringindo a um debate histórico, sinaliza-se como uma língua proibida continua, inconscientemente, sendo falada, extraindo-se daí uma articulação entre a psicanálise, o inconsciente e a radicalidade do simbólico.

Palavras-chave: Tupi. Inconsciente. Linguagem. Decolonial.

Tendo por pressuposto a afirmação lacaniana de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, podemos perguntar: até onde vai uma mensagem? Sob que condições ela se propaga? Como se pode interceptá-la? Essas perguntas bem poderiam caracterizar o início de um texto sobre cibernética, no entanto não será esse especificamente aqui o nosso escopo, malgrado a dimensão do fluxo de mensagens entrará para nós em conta. Trataremos de como na base da instituição *Brasil* jaz uma proibição lingüística, uma proibição de caráter formal, feita lei do Estado, e que tinha por objeto de proibição a língua dos brasis – língua essa que havia se tornado uma *língua geral* e que no século XIX passou a ser chamada mais correntemente de *tupi* (NAVARRO, 2007, p. 11). Com isso esperamos oferecer elementos também para uma reflexão sobre a linguagem e o inconsciente.

Desde o início da aventura que o levou a fundar a psicanálise, a questão da linguagem esteve entre os focos da atenção de Freud. Em *Sobre a concepção das afasias* (FREUD, 1891/2014), chegou a desenhar um aparelho de linguagem com o qual abriu o caminho, junto com a noção de representação e associações, para a concepção de inconsciente, situando assim as vias iniciais da descoberta do inconsciente numa relação estrita com a linguagem (JORGE, 2014, p.11). Em *Estudos sobre a histeria* (FREUD, 1895[1893]/1976), observamos que enquanto Freud recorreu a dados da língua através dos sonhos e do ato falho, Anna O. se referiu à clínica psicanalítica preludivando seu então estado nascente como sendo uma *talking cure*. Com efeito, da experiência clínica o jovem Freud extraiu sua aposta na “magia” das palavras, esperança que jamais abandonou, conforme se lê em *Podem os leigos exercer a psicanálise? Diálogos com um juiz imparcial* (1926). Na conversa entre o autor e seu interlocutor imaginário, o tratamento da alma humana é descrito como algo semelhante a um intercâmbio de palavras entre o psicanalista e o paciente. E segue então a conclusão do “juiz imparcial”: “Então, isso é uma espécie de magia, vocês fazem desaparecer a doença com palavras (FREUD, 1926/1976p. 175). O que Freud quer dizer com isso? Em nosso entendimento diz isso: a linguagem é parte constitutiva da técnica do método psicanalítico. A linguagem verbal, aquela que se expressa por meio do verbo (termo de origem latina que significa “palavra”), ou seja, da língua, é o ponto de partida para a construção de sua teoria do *sentido*. Toda a linguagem é sempre uma tentativa de produção de *sentido*, de emissão de mensagens – por mais esvaziadas que estejam do seu conteúdo, como vemos por exemplo na psicose.

Palavras, palavras, e nada mais que palavras, como diz o príncipe Hamlet. (...) Meio pelo qual transmitimos nossos sentimentos a outros, nosso método de influenciar outras pessoas. As palavras podem fazer um bem indizível e causar terríveis feridas. Sem dúvida ‘no começo foi a ação’ e a palavra veio depois; em certas circunstâncias ela significou um progresso da civilização quando os atos foram amaciados em palavras. (FREUD, 1926/1976, 175).

Não é difícil perceber que Lacan soube levar o gesto freudiano de incrustar na psicanálise o registro da linguagem ao ressaltar a presença dos efeitos da língua na constituição do sintoma. Para tanto contou, como operador-chave desse movimento, como conceito de simbólico de Claude Lévi-Strauss (ZAFIROPOULOS, 2003, p.23), que por sua vez foi também um grande leitor de Freud (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 53). Justamente, foi a partir do conceito do simbólico que Lacan retornou ao conceito de inconsciente: “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1953/1998, p. 273). Esse aforismo pode ser considerado um dos baluartes do pensamento lacaniano e é reconhecido como o exemplo princeps do “diálogo entre duas disciplinas distintas que se ocupam respectivamente de dois temas que estão nela associados: a psicanálise tratando do inconsciente, e a linguística, tratando da linguagem” (MACHADO, 2000, p. 115).

Segundo Lacan, o simbólico advém não por um progresso em relação ao animal, mas antes por conta de que no humano o eu (moi) se decompõe e é insuficiente para por si só bem orientá-lo. Enquanto os animais se orientam muito bem no campo das imagens, porquanto lêem muito bem os sinais da *natureza*, no humano esses sinais (imagens) não dizem muito sobre o modo como ele deve agir, sendo preciso assim articular ao campo das imagens o campo do planeamento simbólico, campo que irá determinar a posição do sujeito diante de cada imagem e o sentido de cada uma delas. Enquanto determinado pelo simbólico, o sujeito é um elo no encadeamento de uma corrente de significantes muito mais vasta: assim é que a família se articula à cultura, que por sua vez se articula aos mitos que a fundam e orientam. As imagens são arregimentadas e lidas dentro desse circuito simbólico. No humano, a imagem é encadeada e produzida dentro de um circuito de significantes, um circuito inconsciente: o circuito simbólico. Não se trata aí, nessa articulação entre o imaginário e o simbólico, de uma relação de progresso, de evolução, mas antes de decomposição/composição. Convém deixar claro que, para Lacan, o

simbólico não é um progresso em relação ao animal, assim como o círculo não é um progresso em relação ao sol (LACAN, 1953-1954/1995, p. 257). Enquanto o animal nos faz vislumbrar a unidade, a completude, o encaixe perfeito (LACAN, 1953-1954/1995, p.161), o humano nos dá acesso à inconstância, ao caráter decomponível do *eu* (moi), fenômeno perceptível, por exemplo, nos chamados transtornos de despersonalização.

Não se limita às imagens, portanto, uma interceptação que se dá no campo da linguagem. Assim é que bloqueando-se o simbólico, bloqueia-se não apenas o corpo, mas a alma, não apenas as imagens de si, mas seu próprio ser, não apenas seu olho, mas seu olhar, pois se não há nome, o rosto então fica obstaculizado, invisibilizado, a existência rateia, e mesmo as imagens de si se desfazem, pois não se vê *sentido* nelas. Por outro lado, podemos perguntar, para onde vai o que no simbólico foi interceptado? Vale lembrarmos aqui que o inconsciente, essa é a tese de Lévi-Strauss retomada por Lacan, é uma função simbólica: “tão estranho às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p.234).

A Proibição da *Língua Geral*

A colonização, para além de um processo histórico de apagamento de outras culturas, é também um projeto de instrumentalização dos eixos culturais europeus, no sentido de impor uma fagocitação dos mesmos, para que os colonizados pudessem reproduzi-los, reforçá-los e dar, assim, continuidade ao projeto de dominação.

Para compreender as consequências da absorção e da reprodução dos pilares da cultura do colonizador é preciso que façamos um breve percurso teórico. Com as teses do sociólogo Johan Galtung (1990), podemos adquirir elementos para apreender como essas estruturas de dominação herdadas do processo colonizador se precipitam sobre nós. O autor chama atenção para o fato de que o sexismo, a desigualdade econômica, o racismo e a intolerância representam violências de caráter estrutural e, assim, de ação prática, porém invisível, uma vez que são parte de princípios institucionalizados e que serão apenas percebidos como violência por aqueles que são oprimidos. Galtung vai mais além e diz que esse tipo de violência estrutural e invisível produz reações do lado de suas vítimas e que essas reações serão as únicas percebidas sistemicamente enquanto uma violência visível. Essa reação, por sua vez, justificaria a “contrarreação” do lado do opressor, por se tratar da única violência visível. Tal movimento gera uma violência cíclica e legítima a opressão das elites, nacional e internacional, por sobre todos que são

postos à margem. Ou seja, quaisquer tipos de reação contra o sistema opressivo funcionariam como uma forma de legitimar a própria opressão em prol da ordem e da segurança - ou da missão civilizatória, por exemplo.

Junto a isso, é interessante abordar, ainda que rapidamente, o conceito do sociólogo Pierre Bourdieu (2020) quanto ao que chama de violência simbólica. Bourdieu chama atenção para o fato de que se o opressor oblitera dos oprimidos elementos para que esses sejam capazes de pensar a si mesmos para além da lógica do opressor, tudo que lhes resta é, justamente, a reprodução cega dos valores do opressor na direção de uma tentativa de adequação a esses paradigmas. Se o que temos diante de nós, como pilares da cultura européia, são o patriarcado, a branquitude, o capitalismo e a cristandade, e se há um solapamento histórico e sistêmico de elementos para pensar para além desses pilares, podemos entender que esses são elevados ao nível de ideais. Isso significaria que aqueles que sofrem com a opressão desses elementos tenderiam sempre a reproduzi-los, e se considerarmos, sobretudo, a violência estrutural de Galtung, isso ocorreria ainda que se rebelassem contra esses. Galtung e Bourdieu nos ajudam a pensar a colonização também como um projeto de apagamento da diferença. Há um imperativo de adequação ou morte imposto pelo colonizador.

Dessa forma, a partir de quais elementos é possível pensar a relação colonizador-colonizado com os conceitos de violência estrutural de Galtung, e de violência simbólica de Bourdieu? E como isso se articula com psicanálise? A violência estrutural e/ou simbólica são manobras que o opressor se utiliza para condicionar o Outro de acordo com seus valores ou eixos culturais. Se esses eixos se conjugam com elementos estruturais do psiquismo humano tais como a identificação e a pulsão de destruição articuladas a ideais, o que teremos diante de nós será a reprodução e a reedição desses mesmos ideais. Se um povo é privado de sua língua, para além de suas terras, ele é privado de si mesmo. E como a teoria marxista nos alerta, a quem não pode ser parte da elite resta apenas servir e produzir para essa. Não à toa Karl Marx (MARX, 2011, p. 25) nos alerta de que em “um primeiro momento a história se repete como tragédia e em um segundo como farsa”.

O que vemos no projeto de colonização dos europeus parece ser reeditado nos discursos totalitários uma vez que esses se organizam a partir do culto aos mesmos eixos impostos pelo colonizador. Isso fica mais claro com as elucubrações de Hannah Arendt (2015) sobre o totalitarismo, já que a autora evoca enquanto sustentáculos desse discurso o que chama de leis naturais e leis históricas. Enquanto as leis naturais têm a teoria de

evolução darwinista como justificativa para a eugenia e o racismo, as leis históricas encarnam os eixos culturais europeus e são a herança da missão civilizatória. Enquanto as primeiras leis têm em sua mira os corpos que não se adequam aos ideais, as segundas portam as amarras capazes de colonizar mentes.

Historicamente, a colonização do outro passa pela língua. Com efeito, reprimir a diversidade linguística serviu à formação dos Estados modernos nacionais no século 15 (um deus, um rei, uma língua), conforme faz notar Paulo Sérgio Souza Jr. (2021) dando como exemplo um país como a França, no qual línguas como o bretão e o provençal foram sendo relegadas, restando um lugar quase pitoresco, bem como a qualificação dada pela UNESCO de idiomas em sério risco de extinção. A colonização linguística busca silenciar as línguas faladas devido ao fato de que para além de um simples veículo de comunicação, a língua é a forma de se apreender o mundo, de se estabelecer diferenças. Durante a vigência do nazismo, o Terceiro Reich alterou o sentido de certas palavras em alemão e importou palavras estrangeiras para propagar e inculcar seus ideais. A leitura do livro *LTI – a Linguagem do Terceiro Reich*, escrito pelo filólogo Victor Klemperer, ilumina com cores fortes o modo como a linguagem se tornou instrumento de manipulação e aliciamento do povo alemão aos valores e visões de mundo ultra-nacionalistas e xenofóbicos, todos eles condizentes com o racismo. Os ideólogos do Partido Nacional Socialista desenvolveram um sistema capaz de reduzir a língua alemã a um dialeto empobrecido, a saber: simplificação das estruturas sintáticas, corrupção do sentido das palavras, confusão de substantivos e adjetivos etc. Como complemento, criaram siglas, emblemas, “palavras de ordens”, palavras que condensam em si toda a ideologia, pela repetição mecânica milhares de vezes até se “infiltrarem na carne e no sangue das massas” (KLEMPERER, 2009, p.55).

Ciente do lugar do uso da linguagem como instrumento de dominação do Outro, Klemperer tece um verdadeiro diagnóstico sobre a retórica do discurso e propaganda nazista cuja meta era a de sustentar um projeto político de transformação da língua alemã e dissolução das subjetividades. Parece inescapável, portanto, o fato de que a linguagem do Terceiro Reich tratou de excluir, por meio da manipulação das massas, as línguas e as culturas que estivessem fora de uma suposta genealogia do solo e da raça ariana.

No Brasil a colonização linguística não deixa de comportar semelhanças com o que houve durante o Terceiro Reich, embora apresente também especificidades próprias. O colonizador falou aqui a língua dos brasis durante os primeiros séculos, mas depois

proibiu-a. Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda faz esse itinerário ganhar ar estratégico ao afirmar que aqui o português precisou inicialmente se apagar para depois se impor (HOLANDA, 2010, p.133). Marquês de Pombal, ministro do rei de Portugal D. José I, parecia estar já muito atento ao papel estratégico e político da linguagem quando escreveu os noventa e cinco artigos que compõem o *Diretório dos Índios*: uma espécie de programa do projeto colonial, elaborado em 1755 e publicado em 1757, o Diretório dos Índios foi assinado por Mendonça Furtado, governador geral do Estado do Grão-Pará e Maranhão de 1751 a 1759 (embora o mentor desse projeto fora seu irmão, Marquês de Pombal). O Diretório tinha como objetivo principal apagar os brasis para então depois *integrá-los* marginalmente, diluídos e desfeitos, na colônia *brasilis*. Com esse fito, a colonização se serviu de diversas formas de guerra (guerras bélicas, guerras biológicas...), inclusive aquela que se serviu estrategicamente do plano simbólico: por meio da proibição dos nomes e línguas indígenas, visava-se não a morte física dos corpos, mas o apagamento psíquico. Dentre os noventa e cinco parágrafos do Diretório, o parágrafo sexto se ocupa especificamente da linguagem. Diz assim:

§6. Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações que conquistaram novos Domínios, introduzir logo nos povos conquistados o seu próprio idioma, por ser indisputável que este é um dos meios mais eficazes para desterrar dos Povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes; e ter mostrado a experiência que ao mesmo passo que se introduz neles o uso da Língua do Príncipe que os conquistou, se lhes radica também o afeto, a veneração e a obediência ao mesmo Príncipe. Observando, pois, todas as Nações polidas do Mundo este prudente e sólido sistema, nesta Conquista se praticou tanto pelo contrário que só cuidaram os primeiros Conquistadores estabelecer nela o uso da Língua que chamaram geral; invenção verdadeiramente abominável e diabólica, para que privados os Índios de todos aqueles meios que os podiam civilizar, permanecessem na rústica e bárbara sujeição em que até agora se conservavam. Para desterrar esse perniciosíssimo abuso, será um dos principais cuidados dos Diretores estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum que os Meninos e as Meninas que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas Nações ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa, na forma que Sua Majestade tem recomendado em repetidas ordens, que até agora se não observaram, com total ruína Espiritual e Temporal do Estado (FURTADO, 2020, p. 2).

Manifesta-se nesse parágrafo, de maneira formal, como lei do Estado, uma proibição linguística. O objeto da proibição são as línguas “das suas próprias Nações”, assim como também uma “Língua que chamaram geral, invenção verdadeiramente abominável, e diabólica”. No lugar dessa língua “diabólica”, substituindo-a, como proposto acima, deve vir a Língua Portuguesa. Qual será então a partir de agora, podemos perguntar, o destino dessa língua “diabólica”, interdita pela Coroa, para onde vai?

Ao se referir às “línguas das suas próprias Nações”, vemos que Marquês de Pombal tinha conhecimento de que as nações indígenas possuíam línguas distintas, o que hoje sabemos constituir-se em diferentes troncos linguísticos. No Brasil, as línguas indígenas se dividem em cinco principais troncos linguísticos (assim como há, por exemplo, a família das línguas neolatinas e a família das línguas germânicas): tupi-guarani; macro-jê; karib; aruaque; pano.

Brasis é como os indígenas eram chamados. Da mesma cor que a tinta extraída da madeira pau-brasil, cuja receita abre o livro de Jean de Léry, em *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, os brasis são descritos pelos europeus como “pardos”, assim como também “vermelhos” (FREYRE, 2009, p. 21): *a feiçam deles He seerem pardos maneira de avermelhados* (CAMINHA, 2015, p. 46). E *língua brasílica* (NAVARRO, 2016, p.11) era como os portugueses se referiam à língua dos brasis, sobretudo à língua dos povos tupis da costa do Brasil, que era com quem a colonização manteve um contato mais próximo.

Os jesuítas estudavam formalmente o tupi, língua que para eles constituía seu próprio instrumento de trabalho, haja vista que era por meio dela que eles podiam se comunicar com os povos que já se encontravam aqui. Assim, buscando formalizar gramaticalmente a língua brasílica a fim de que pudessem estudá-la e aprendê-la, por um controverso estímulo dos jesuítas essa língua foi se expandindo até tornar-se uma *língua geral*, isto é, uma espécie de língua intermédia entre todas as etnias e os colonizadores que aqui aportavam. Portanto, se Marquês de Pombal, no parágrafo destacado acima, não mencionou uma única vez o nome “jesuítas” (pondo “os primeiros Conquistadores” em seu lugar), não deve ter sido por mero descuido, mas antes por uma atenção e cuidado especial com os registros escritos.

A *língua geral* não foi uma criação dos jesuítas, mas, sim, uma formalização do que eles ouviam da boca dos brasis da costa. Segundo Eduardo Navarro, a língua geral foi um desdobramento do tupi antigo ocorrido na segunda metade do século XVII

(NAVARRO, 2016, p. 15). Por conta disso a língua geral é também chamada de “tupi moderno”, contando com duas principais variações: a língua geral amazônica – também conhecida por “nheengatu” – e a língua geral paulista.

O termo “nheengatu” é uma composição nominal formada a partir das palavras *nhe’eng* (ou *ñe’e* em guarani), que significa “fala”, “língua”, e do adjetivo *katu*, que significa bom/boa. *Nhe’engatu*, portanto, significa “a boa fala, a língua boa”. O *nheengatu* continua sendo falado com exclusividade no norte do Brasil, tendo se tornado inclusive uma das línguas oficiais do município de São Gabriel da Cachoeira em 2002, juntamente com o português e mais duas línguas indígenas: o baniwa e o tukano. Em São Paulo a Língua Geral foi falada com exclusividade até fins do XIX, e foi desaparecendo à medida que se intensificava a imigração européia (NAVARRO, 2015, p. XVIII).

Como no alemão, que tende à constituição de composições nominais, isto é, à formação de substantivos a partir da junção de palavras distintas, como em *Zwangsneurose*, por exemplo, cujo sentido é “neurose de compulsão, neurose de coação” (e tradicionalmente traduzido por “neurose obsessiva”), o tupi é uma língua que também tende à formação de substantivos por composição nominal. No Brasil, alguns exemplos de composições nominais em tupi que podem ser ouvidas cotidianamente a partir desses mesmos vocábulos, *nhe’eng* e *katu*, são: *nhenhêném*, *maracatu*, *catupiri*, *catuaba*... O primeiro desses exemplos aparece no *Novo dicionário da língua portuguesa*: “*Nhenhêném*. [Do tupi *nheñheñheñe*, ‘falar, falar, falar’] S.m. Bras. 1. Resmungo, rezinga. 2. Falatório interminável” (HOLANDA, 1986, p. 1192).

Já a palavra “*katu*” se manifesta em expressões *inaudíveis* para grande parte dos ouvidos brasileiros. Assim é que “*maracatu*”, por exemplo, constitui-se da composição entre os significantes *maraká* (música) e do adjetivo *katu*, compondo assim o substantivo *maracatu*, cujo sentido é “música boa”. Outro exemplo é a composição nominal “*catuaba*”, substantivo que também figura no *Novo dicionário da língua portuguesa*: “*Catuaba*. [Do tupi *akatu’ab*, ‘capaz, idôneo’.] S.f. 1. Bras. Planta da família das bignoniáceas (...) tida por medicinal, afrodisíaca. (...) 3. Bras. Garrafada feita de *catuaba* (...) supostamente afrodisíaca” (HOLANDA, 1986, p.371).

Calcada sobre um interdito, no Brasil a língua portuguesa repousa sobre a *língua geral brasílica*, estrutura recalcada que, no entanto, retorna em diversas palavras, expressões e na própria estrutura do português brasileiro. É o que se ouve, por exemplo, nas palavras usadas correntemente no Brasil para se referir aos órgãos genitais

masculinos, femininos, e também à masturbação feminina – tais palavras são todas tupi (*piru, piroca, perereca/xerereca, siririca*).

Há palavras tupis que parecem ter se utilizado de certa semelhança sonora com vocábulos portugueses a fim de encobrir sua sobrevivência. É o que se ouve, por exemplo, na expressão corrente *cara*, usada como pronome de tratamento. A princípio pode parecer que essa expressão provém do substantivo feminino “a cara”: rosto, face, substantivo feminino. No entanto, se prestarmos mais atenção ouviremos que enquanto pronome de tratamento essa expressão é sempre usada no masculino, “o cara”, e que muitas vezes ela é usada estando acrescida do pronome demonstrativo “aí”: “passou o *cara aí...*”, “esse *cara aí ...*” Ora, *karai* significa “senhor” em guarani. Temos nesse caso um exemplo prático de uma tese de Lévi-Strauss que repercutirá no ensino de Lacan, expressa pelo antropólogo no seu célebre prefácio à obra de Marcel Mauss: “os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam, o significante precede e determina o significado” (MAUSS, 2003, p.29). O pronome de tratamento “cara”, quer assim nos parecer, não advém portanto do substantivo feminino “a cara” das línguas ibéricas, mas antes do significante “karai” do tronco linguístico tupi-guarani, cujo significado é “senhor” (ao menos em guarani jopará).

Segundo Eduardo Navarro, linguista e autor de livros sobre a gramática do tupi, se incluirmos os topônimos usados no Brasil, a lista de palavras tupi usadas nesse país é infinita. Mas a questão vai para bem mais além dos topônimos. Expressões populares como *mané*, que a princípio pode dar a impressão de provir do nome português *Manoel*, na verdade vem do tupi *manema* (ou *panema*), que significa “azarado”, pessoa que não se sai bem nos seus afazeres. Essa expressão não passou despercebida pelo filólogo Aurélio Buarque de Holanda, que curiosamente registrou-a como sendo também um provérbio lusitano. “*Mané*. [F. apocopada de *manema* < tupi *ma'nema*. S.m. Bras. e prov. lus. 1. Indivíduo inepto, desleixado, negligente. 2. V. tolo (8). [Sin. ger.: mané-coco (brasil. e lus.), *manema* e *manembro* (bras.)]” (HOLANDA, 1986, p. 1078).

Manema, donde vem a palavra *mané*, e também a palavra *ipanema* (cujo sentido é “rio azarado”, sem peixes, ou “lagoa fedorenta” se a tomarmos como sendo uma contração de *upaba* [lagoa] mais *nema* [fedorento]), é uma expressão que figura no livro *A sociedade contra o estado*, do antropólogo Pierre Clastres, sob a corruptela *pane*, e referida à sexualidade. Eis um relato vivo onde podemos apreender a correlação que Lacan faz entre o simbólico, a relação de objeto e a sexualidade, a partir de um

significante brasilico: convivendo com os Guayaki, que se autodenominam *Aché*, povo localizado no Paraguai e cuja língua faz parte do tronco tupi-guarani, Clastres notou que dois “homens” (cuja posição simbólica está referida ao arco) se alinhavam, cada um a seu modo, à posição feminina (cujo objeto simbólico é o cesto): um deles, Chachubutawachugi, era *pane* – azarado na caça, viúvo e preterido pelas mulheres, carregava o cesto como a quem só restava aceitar sua triste sorte (CLASTRES, 2003, p.125). Diferentemente dele, Krembegi se posicionava simbolicamente também no campo feminino (cesto), mas realizava de outra maneira essa passagem entre o arco o cesto, passagem essa que metaforicamente tem a dimensão de *um tornar-se mulher* (CLASTRES, 2003, p.125). Krembegi assumia para si naturalmente o mundo das mulheres, sua homossexualidade era para ele seu lugar natural, não se ressentia disso e por isso era também considerado pelos outros como *pane*, mas não despertava com isso nenhuma atenção especial, enquanto Chachubutawachugi era objeto de caçada (CLASTRES, 2003, p.126).

Outro exemplo da presença *inaudível* desse planeamento simbólico no Brasil é a expressão “a gente”: diz-se *a gente* e acrescenta-se um verbo, “a gente vai...”, a gente faz...”. Isto porque, essa é uma hipótese, no Brasil, “a gente”, longe de se limitar a ser um substantivo, se torna um pronome pessoal do caso reto, o que não aparece na gramática portuguesa, porquanto no Brasil *a gente* funciona como uma espécie de substituto da terceira pessoa do plural na língua tupi: o pronome *îandé*. No tupi existem três formas de “nós”: *oré* (“nós” em sentido excludente), *îandé* (“nós” em sentido inclusivo), e *asé* (“nós” em sentido universal; Eduardo Navarro parece localizar “a gente” estando mais próximo do pronome pessoal “asé”, e não de “îandé”). No Brasil, “a gente”, tal como o *îandé*, funciona como um *nós* inclusivo, atingindo assim uma esfera de sentido que o “nós” da gramática portuguesa parece não abarcar.

O tupi também aparece estruturalmente na fala dos brasileiros através do uso da partícula “é?” no final da frase, como partícula que indica dúvida (Navarro, 2015, p. 88), assim como também no uso do *né* (NAVARRO, 2015, p. 328; THEVET, 2009, p.90) para dar ênfase a algo. Essa partícula “né” parece ser mais um dos casos encobridores em relação à censura, espécie de símile de uma formação sintomática, na medida em que pode dar a impressão de ser uma contração do advérbio de negação “não” com a conjugação do verbo “ser” na terceira pessoa do singular na língua portuguesa. – Um caso onde também pode estar presente uma estrutura lógica do tupi em operação é na expressão

que se dá sob a forma “eu mais você”, comum no nordeste do Brasil, porquanto em tupi também não se diz “eu e você”, mas literalmente “eu você mais”: *ixé nde abé*.

Importa-nos destacar ainda que as regras gramaticais da “língua geral brasílica” não foram uma invenção dos jesuítas, mas antes uma tentativa de formalizar gramaticalmente o que vigorava inconscientemente na fala dos brasis. Ao afirmar isso, me apoio também numa nota feita por Antônio Lemos Barbosa ao artigo de D. Pedro II, onde ele diz que os jesuítas não estavam preocupados em inventar uma língua, pois que isso não lhes teria utilidade nenhuma naquele momento, e sim em se fazerem entender, em conseguirem se comunicar. Os jesuítas procuraram primeiramente formalizar o que era comum na maneira de falar das diferentes aldeias pelas quais passavam a fim de que pudessem se comunicar com os brasis, mas também para que pudessem ensinar aos novos jesuítas que por ventura estivessem adentrando na Ordem.

Os jesuítas não *formaram* uma “língua geral brasílica”. Serviram-se sim da que já era *geral* na Costa, introduzindo nela apenas algumas expressões e acepções novas, para os novos conceitos e fatos trazidos com a colonização e a catequese. Pelo demais, o que pretendiam era serem entendidos. Não se esforçaram por nivelar os dialetos. Nas suas Artes, chama a atenção para as divergências dialetais. Os seus vocabulários registram os regionalismos (PEDRO II, 1889, p.181).

Toda língua, mesmo que oral, possui uma gramática inconsciente. O que toda formalização gramatical busca fazer é, ao menos num primeiro momento, tentar formalizar as regras que já vigem inconscientemente, buscando fixá-las e ordená-las ao preço da consciência. Seja como for, essa conscientização nunca será completa; como nos lembra Lévi-Strauss, há sempre um excesso de significantes em relação aos significados, e como afirmou Freud “*o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa*” (FREUD, 1933[1932]/1976, p. 261).

Elementos da estrutura gramatical do tupi, tal como a conjugação de verbos, permanecem na fala atual dos brasileiros, embora não sejam reconhecidos muitas vezes como tais, agindo assim subterraneamente na superfície da linguagem, de modo inaudível, sinal de resistência à tentativa do colonizador de foracluir, banir para sempre do território brasileiro o “sangue imaterial” dos povos indígenas, dos brasis. Em termos psicanalíticos a colonização portuguesa teve como meta instalar o estado de isolamento e clausura dos povos indígenas por meio de uma aculturação também linguística.

Adentremos ainda mais um pouco nessa gramática interdita. A língua tupi usa duas séries de pronomes pessoais, e não uma. Quanto aos modos temporais *passado* e *futuro*, não o é expresso propriamente pela conjugação verbal, como nas línguas latinas, mas sim através de sufixos (*pûer* e *ram*) – modo linguístico de operar que também comparece em outras línguas, tal como no hebraico por exemplo. Outro traço gramatical do tupi é que nele não se usa preposições, mas sim posposições (NAVARRO, 2016, p.25) (não se diz “eu vou no rio”, mas, numa tradução mais literal, “eu vou rio no”); e, a rigor, tradicionalmente falando, não se usa pronomes possessivos para elementos da natureza, pois que tais elementos não são considerados possíveis (NAVARRO, 2016, p.48).

Tocamos aí, nos parece, nas bordas da questão do perspectivismo ameríndio – conceito antropológico proposto por Eduardo Viveiros de Castro sob a influência de Nietzsche e do registro simbólico proposto por Lévi-Strauss: que tipo de relação entre as “coisas” cada ponto-de-vista insere e arregimenta? Que tipo de planejamento cada perspectiva cria?

A obra de Lacan nos oferece uma pista para tentarmos responder a essas questões. Em seu Seminário, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Lacan recorre às pesquisas de Lévi-Strauss para tentar pensar a função imaginária do eu co-extensivamente à função do símbolo na vida psíquica: “Utiliza-se o eu [moi] como o Bororo utiliza o papagaio. O Bororo diz *eu [je] sou um papagaio*, nós dizemos *eu [je] sou um eu [moi]*. Isto tudo não tem a menor importância. O importante é a função que isto tem” (LACAN, 1954-1955/1995, p. 56).

Encontramos nesse ponto uma indicação que nos leva ao diálogo entre o perspectivismo e a psicanálise. Embora não seja esse o foco de nosso trabalho, trata-se de um diálogo que nos traz de volta ao que foi dito no início desse artigo: a linguagem é constitutiva da experiência psicanalítica tanto quanto o inconsciente é estruturado como linguagem. Assim, antes de finalizar, deixemos registrado nosso apelo: é preciso que os psicanalistas se comprometam em descolonizar a linguagem psicanalítica, livrá-la dos ditos infestados no “sangue e na carne” da comunidade psicanalítica. O idioma “psicanalês” impõe barreiras de repressão (*Verdrängung*) à emergência do inconsciente, a sede das pulsões, lugar de nascimento de novos ditos, das palavras que nunca foram ditas.

Referências

- ARENDDT, Hanna. **Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- CASTRO, Silvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- FREIRE, Bessa. **Aldeamentos indígenas do Rio de Janeiro** (2ª ed.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- FOUCAULT, Michael. **Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines**. Paris: Gallimard, 2007.
- FREYRE, Francisco. **História da guerra brasileira** (2ª ed.). Recife: Governo de Pernambuco, 1977.
- FREUD, Sigmund. (1893). Estudios sobre la histeria. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2013, v.2.
- FREUD, Sigmund. (1926). ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2010, v. 20.
- FREUD, Sigmund. 31ª conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica. In: _____. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011, v. 22.
- FURTADO, Mendonça. **Diretório dos índios**. Recuperado de: https://www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm, 2020.
- GALTUNG, Johan. Cultural violence. In: _____. *Journal of peace research*, v. 27, n.3, p. 291-305, 1990.
- HOLANDA, Aurélio. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1986.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil** (36ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- JORGE, Marco Antônio Coutinho (Org.). **Das afasias à histeria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- JÚNIOR, Paulo Sérgio de Souza. A língua do outro e a nossa: política, tradução e psicanálise. In: **Revista de Estudos Avançados**, vol. 35, nº 103. São Paulo: IEA-USP, 2021.
- KLEMPERER, Victor. **LTII: a linguagem no Terceiro Reich**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- KLEIN, Thais; VERTZMAN, Julio; PACHECO-FERREIRA, Fernanda. A antropologia contribui para a pesquisa em psicanálise? Sobre o perspectivismo e a experiência psicanalítica. In **Revista Psicologia USP**, v. 29, n. 3. Recuperado de: <https://www.scielo.br/pdf/pusp/v29n3/1678-5177-pusp-29-03-404.pdf>, 2018.
- LACAN, Jacques. (1953-1954). **O Seminário, Livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LACAN, Jacques. (1954-1955). **O Seminário, Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A Eficácia Simbólica. In: _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉRY, Jean de. **História de uma viagem feita à terra do Brasil, também chamada América**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.
- MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MACHADO, Ana Maria Netto. **Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan**. Ijuí: Unijuí, 2000.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N - 1 edições, 2020.
- NAVARRO, Eduardo. **Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2015.
- NAVARRO, Eduardo. **Método moderno de tupi antigo: a língua do Brasil dos primeiros séculos**. São Paulo: Global, 2016.
- PEDRO II, Dom. Quelques notes sur la langue tupi. In: **Anuário do Museu Imperial**. Recuperado de: www.etnolinguistica.org. Petrópolis, 1945, v.VI.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

THEVET, André. **A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

ZAFIROPOULOS, Markos. **Lacan e Lévi-Strauss: ou o retorno a Freud**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ABSTRACT

Starting from the lacanian notion that the unconscious is structured as a language, the intention of this article is to reflect from the formal prohibition of the Língua Geral Brasileira that occurred in the 18th century and its replacement by the Portuguese language as a result of a directive from the empire colonial. It is a psychoanalytic essay on this event, with contributions from linguistics, anthropology, sociology, decolonial studies, Tupi grammar and parallel texts on the subject. Not restricted to a historical debate, it is signaled how a forbidden language continues, unconsciously, being spoken, extracting from this an articulation between psychoanalysis, the unconscious and the radicality of the symbolic.

Keywords: Tupi. Unconscious. Language. Decolonial.

RESUMEN

Partiendo de la noción lacaniana de que el inconsciente se estructura como un lenguaje, la intención de este artículo es reflexionar sobre la prohibición formal de la Língua Geral Brasileira ocurrida en el siglo XVIII y su sustitución por la lengua portuguesa a raíz de una directriz del imperio colonial. Se trata de un ensayo psicoanalítico sobre este acontecimiento, con aportes de la lingüística, la antropología, la sociología, los estudios decoloniales, la gramática tupí y textos paralelos sobre el tema. No restringida a un debate histórico, muestra cómo se sigue hablando, inconscientemente, un lenguaje prohibido, extrayendo de allí una articulación entre el psicoanálisis, el inconsciente y la radicalidad de lo simbólico.

Palabras clave: Tupi. Inconsciente. Lenguaje. Decolonial.

RÉSUMÉ

En partant de la notion lacanienne selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage, l'intention de cet article est de réfléchir sur l'interdiction formelle de la Língua Geral Brasileira survenue au XVIIIe siècle et son remplacement par la langue portugaise à la suite d'une directive de l'empire colonial. Il s'agit d'un essai psychanalytique sur cet événement, avec des contributions de la linguistique, de l'anthropologie, de la sociologie, des études décoloniales, de la grammaire tupi et de textes parallèles sur le sujet. Ne se limitant pas à un débat historique, il montre comment un langage interdit continue, inconsciemment, à être parlé, en extrayant une articulation entre la psychanalyse, l'inconscient et la radicalité du symbolique.

Mots clés: Tupi. Inconscient. Langage. Décolonial.

BRUNO WAGNER GOYTAKÁ SANTANA

Psicanalista.

Psicólogo no Hospital Municipal de Areias – SP.

Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida.

Membro associado ao Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro.

brunowagnersou@yahoo.com.br

Orcid: 0000-0001-7232-5523

BETTY BERNARDO FUKS

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Professora do Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida.

betty.fuks@gmail.com

Orcid: 0000-0002-5325-7382

ANA PAULA G. DE FARIAS

Graduada em Relações Internacionais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ.

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida.

annie.farias@yahoo.com.br

Orcid: 0000-0001-8147-8724

Citação:

SANTANA, Bruno Wagner Goytaká; FUKS, Betty Bernardo; FARIAS, Ana Paula G. de. Intervenções sobre a linguagem: a produção de um esquecimento na colônia-brasilis. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 11.01.2022 / Aceito: 14.08.2022

* O presente trabalho desenvolveu-se no grupo de pesquisa “Estudos interdisciplinares entre psicanálise e antropologia: questões metodológicas”, alocado na Universidade Veiga de Almeida. A pesquisa foi financiada pela FUNADESP.

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Quando a palavra escapa à sua condição de dignidade

When the word escapes its condition of dignity

Cuando la palabra escapa a su condición de dignidad

Lorsque la dignité du mot devient vulnérable

ALEXANDRE MAURICIO FONSECA DE AZEVEDO

NATACHA JACCOUD BITAR

As transformações sociais ocorridas nos tempos mais recentes vêm alterando sensivelmente o modo como o sujeito se reconhece no discurso social, o que, numa certa medida, vem causando um descompasso entre as expectativas do mundo contemporâneo e as condições de legitimidade da palavra digna, forjada pela verdade expressa na estruturação do indivíduo. Apresentamos aqui um breve estudo sobre a *força da palavra* que se constitui num dos aspectos mais relevantes da clínica psicanalítica, seja do ponto de vista do analista, aqui ilustrado pela concepção de *acting out*, seja na perspectiva do analisando pela construção de uma narrativa que o livra do trauma da não simbolização que interfere em seu modo de existência.

Palavras-chave: Psicanálise. Palavra digna. Discurso social. Fanfic. Acting-out.

As transformações sociais ocorridas no mundo atual, marcadas por um crescente individualismo, vêm alterando sensivelmente o modo como o sujeito se reconhece no discurso social. Hoje mais do que em qualquer outro momento histórico, constatamos uma linguagem que se inscreve, cada vez mais, através das comunicações virtuais, e é através desse viés e com o intuito de compreender os efeitos dessas novas formas de identificação do Eu que aqui introduzimos e ilustramos o uso das ‘fanfics’ nas redes sociais.

A ideia sobre a circulação de uma *palavra digna* no setting analítico, enunciado no título deste artigo, permite-nos refletir sobre a dignidade como efeito da subjetivação do sujeito, seja entre os analisandos que apresentam entraves – periódicos ou definitivos – na estruturação psíquica, a exemplo do caso clínico comentado a partir de uma narrativa sobre o uso de *fanfics* trazida aqui para discussão, seja na posição do analista, quando requer a interpretação de uma palavra não dita mas expressada pelo analisando como *acting out*. Em ambas as situações, testemunhamos a emergência da palavra: um dos aspectos mais relevantes da clínica psicanalítica em direção àquilo que Lacan definiu como a “cura analítica”, também entendido como a “cura de simbolização” (MILLER, 1988, p. 23).

Nessa perspectiva, pensar sobre as condições que se implicam no restabelecimento de posições subjetivas favoráveis ao tratamento analítico, pressupõe entender, também, o que escapa à simbolização do sujeito que amiúde se coloca em risco quando seus investimentos libidinais não se modulam com os laços sociais na medida de seu reconhecimento como demanda ao grande outro.

Segundo Jacques-Alain Miller, “Lacan encontra na função da palavra uma função pacificadora. A palavra também opera identificações, mas elas são, se quiserem, identificações salvadoras que permitem superar a rivalidade imaginária” (MILLER, 1988, p. 23), enquanto que “a dimensão imaginária” tal como o autor a descreve, “é fundamentalmente uma dimensão de guerra” (MILLER, 1988, p.23), daí a razão de problematizarmos neste artigo, também, a importância que requer ao analista uma interpretação sobre o *acting out* de seu paciente em análise.

Os pressupostos ligados ao campo da palavra reforçam um conjunto teórico que está relacionado não somente às representações da cultura entre vistas na literatura e nas artes, como também estão ligados a ampliação do conceito de sexualidade, a

desnaturalização dos corpos e a dinâmica do psiquismo, onde apontamos uma de suas manifestações como transferência na clínica psicanalítica.

Nesse sentido, a palavra na clínica psicanalítica vai muito além de sua função descritiva de representar ou indicar uma realidade, implica uma “dimensão de força” (RUDGE, 1998, p. 7) que se destaca como um enigma na transformação do real. Como nos diz Helena Kon Rosenfeld a metáfora ou “a figura fundamental da fala poética têm uma força e um poder que as palavras comuns não têm” (ROSENFELD, 1998, p. 30).

Trata-se, portanto, de um poder *transforma-a-dor*, fundamental à experiência psicanalítica. Nesse sentido, a *força da palavra* que emerge também na linguagem poética e metafórica seria uma das vias pelas quais “podemos tangenciar o indizível, roçar o não-representável, isso que escapa da designação, essa realidade que a linguagem busca e não acha” (KON ROSENFELD, 1998, p. 30).

Daí a importância de pensar a palavra como um *bem maior* na medida em que se relaciona, também, às condições dignas de uma pensar sobre si, que leva em conta não somente as leis que regulam o funcionamento moral do sujeito, como também as formações inconscientes.

Na impossibilidade de uma consistência subjetiva que sustente sua própria verdade, o sujeito se vê prejudicado na sua singularidade ou muitas vezes, como se tem visto mais recentemente, é cativado por identificações perigosas que se nutrem do ódio, como nos alerta Mauro Mendes Dias em seu livro “O discurso da estupidez” (MENDES DIAS, 2020). Quando a ignorância substitui a palavra, há que se observar o risco de uma destituição do sujeito e, por conseguinte, uma ruptura imediata no laço social, pois ele se vê privado de sua própria verdade: somente atraído por uma *massa* que o captura num apelo de demanda promovido pelo discurso neoliberal, em total oposição às formas de existência que se sustentam numa vida digna.

A humanidade ela mesma é uma dignidade, pois o ser humano não pode ser usado meramente como um meio por qualquer ser humano (quer por outros quer, inclusive, por si mesmo), mas deve sempre ser usado ao mesmo tempo como um fim. É precisamente nisso que sua dignidade (personalidade) consiste, pelo que ele se eleva acima de todos os outros seres do mundo que não são seres humanos e, no entanto, podem ser usados e, assim, sobre todas as coisas. Mas exatamente porque ele não pode ceder a si mesmo por preço algum (o que entraria em conflito com seu dever de autoestima), tampouco pode agir em oposição à igualmente necessária autoestima dos outros, como seres humanos, isto

é, ele se encontra na obrigação de reconhecer, de um modo prático, a dignidade da humanidade em todo outro ser humano. Por conseguinte, cabe-lhe um dever relativo ao respeito que deve ser demonstrado a todo ser humano (KANT, 2008, p. 306).

Imagem de si no discurso social

Desde os primórdios da teoria psicanalítica, o estudo do imaginário tem contemplado um campo vasto de fenômenos psicológicos, ligados, principalmente, ao *reconhecimento de si mesmo*, o que suscita, portanto, articulações fundamentais relacionadas a construção identitária “com as pessoas com quem convivemos ou com figuras heroicas reais ou imaginárias” (ALAIN DE MIJOLLA, 2005, p. 929).

Vale ressaltar que a *imagem de si* depende, fundamentalmente, do modo como reconhecemo-nos no discurso social, nesse olhar do outro semelhante cuja identificação revela “a representação que cada um faz de si mesmo, no plano tanto físico quanto fisiológico, sociológico e psíquico, nas diferentes etapas de seu desenvolvimento e nas diferentes situações em que se encontra ao longo da vida” (ALAIN DE MIJOLLA, 2005, p. 929).

Mas é com Jaques Lacan que a noção de imaginário amplia a perspectiva de sua função, passando a contemplar “unidades mais vastas do comportamento” (ALAIN DE MIJOLLA, 2005, p. 929). As imagens com as quais o sujeito se identifica incessantemente situam-se na base do estádio do espelho e da concepção do *Eu* e do outro, em que o sujeito se aliena àquilo que o Outro parental lhe oferece: um percurso que começa na identificação primordial, implicando nessa operação uma certa divisão do *Eu*. Entretanto a identificação que ancora a condição de existência não livra o sujeito do ‘pior’, que é a parte inerente à própria condição de existência. É o que Dominique Fingermann e Mauro Dias indicam-nos como sendo “a passagem de um ser paradoxalmente sem essência a um sujeito inexoravelmente evanescente” (FINGERMANN, 2005, p. 21). No dizer dos referidos autores é o que “salva o ser humano do despedaçamento” (FINGERMANN, 2005, p.35), uma vez evidenciada no sujeito sua própria experiência de alienação, que também se mostra como uma experiência de “desconhecimento (*méconnaissance*) e de ilusão que abre um espaço de ficção” (FINGERMANN, 2005, p. 35). Portanto, o que se perde numa certa proporção pode vir a incidir como “mecanismo de estranhamento, de exílio consigo mesmo” (FINGERMANN, 2005, p. 35).

O mal-estar da civilização e as reverberações do ódio

Em uma carta à Einstein, escrita em 1932, Freud manifesta-se de forma pessimista quanto à “perspectiva de abolir as tendências agressivas do ser humano” (FREUD, 1932, p. 245/246). A fim de justificar sua afirmativa, Freud evoca sua teoria das pulsões.

chegamos à concepção de que esse instinto age no interior de cada ser vivo e se empenha em levá-lo à desintegração, em fazer a vida retroceder ao estado de matéria inanimada. Ele merece, com toda seriedade, o nome de instinto de destruição, enquanto os instintos eróticos representam os esforços de vida. O instinto de morte se torna o instinto de destruição ao ser dirigido, com a ajuda de órgãos especiais, para fora, para objetos. O ser vivo como que conserva sua própria vida ao destruir a vida alheia. Mas uma parte do instinto de morte permanece ativa dentro do ser vivo, e nós procuramos derivar toda uma série de fenômenos normais e patológicos dessa internalização do instinto de destruição. (FREUD, 1932, p. 245/246).

Aquilo que Freud denomina como mal-estar da civilização é ilustrado como “pendor à agressão” e se torna “uma disposição do instinto original e autônomo do ser humano”, encontrando forte ressonância na fase de adolescência quando o jovem revive os conflitos e as vicissitudes de uma etapa de transição à vida adulta.

Lembramos a famosa frase *homo omni lupus* que parece ter deixado suas garras na contemporaneidade. O lobo *mal* não adormecido em nós parece continuar assustando a humanidade já que quando o sujeito se vê encurralado nas grades de um imaginário destrutivo ou na devastadora amplidão *da floresta*, a agressividade volta-se contra o próprio sujeito, havendo, portanto, algo de insuportável que produz angústia e que, sem uma saída pela vertente da palavra, atenta contra si mesmo.

Fazendo uma analogia com a natureza dos rios de nossa região, que circundam a cidade de Belém, diria que o desejo não se produz somente em águas calmas, ao contrário, está sempre sob a influência das maresias que mudam o curso de nossas experiências e em como experimentamos essa travessia. Como nos lembra Fernando Pessoa, ‘navegar é preciso, viver não é preciso’.

De fato, a frase em latim *navigare necesse, vivere non est necesse*, de Pompeu, general romano, 106-48 a.C., objeto de inspiração do poeta português, era dita aos marinheiros que hesitavam em partir para a guerra (cf. Plutarco, in Vida de Pompeu), tal

inspiração permite-nos pensar sobre algo que, na dimensão trágica do significante, sustenta nossa condição de sujeito desejante. Daí o dilema que representa a fragilidade humana, posto que é também pela via do “pior” que o ser humano “responde à ausência de identidade do ser consigo mesmo” (FINGERMAN, 2005, p. 32).

Como nos esclarece Mauro Mendes Dias, em seu livro “O discurso da Estupidez”, citado anteriormente, vivenciamos tempos sombrios em que se constata uma acentuada transformação nas “modalizações discursivas” que regulam os laços sociais. Como estão sendo mais regidas pelo signo da “ignorância” essa *palavra* perde sua função *dialética* na regulação dos laços familiares e se enseja num discurso que se retroalimenta do ódio como *recusa ao diálogo*. É o que mais testemunhamos hoje em dia, e utilizando a frase do autor, vemos a presentificação da normalidade da “vociferação da fera humana”.

A ressonância do ódio que nos é constitutivo se torna tanto mais incisivo quando identificado à determinadas contingências, por isso estaríamos todos sujeitos à determinadas condições que incita *no* sujeito sua identificação com a ‘fera humana’ e sua impossibilidade de promover a dialetização nas relações interpessoais.

A ressonância da agressividade e o risco à automutilação

Disto surge a agressividade como resultado de uma certa discordância com relação à imagem que se aliena no outro, uma agressividade que muitas vezes pode reverter-se contra o sujeito. No descompasso entre a imagem - que insiste em se fazer representada no discurso -, e a palavra que escapa à sua condição de *dignidade* o que é da ordem do desejo entra em descompasso em relação às coisas do mundo.

A agressividade estaria, portanto, ligada à noção do “pior” que se manifesta como experiência subjetiva que modula as (des) conexões do desejo no campo do social, inclusive desde nossa própria constituição, havendo sempre “um resto que permanece na indignidade, fora do mundo, no i-mundo; algo do gozo, algo de impensável, descabido, algo como uma substância negativa, que tem poder criativo, poder causador: o pior como causa”. (FINGERMAN, 2005, p. 32).

Saber de nossa origem ligada ao ‘pior’, desse algo que está *para além do princípio do prazer*, não significa esperar para vê-lo triunfar como força destrutiva. Nesse sentido a psicanálise tem um papel fundamental, deve combater todo e quaisquer discursos que exaltem o ódio e a barbárie, caso contrário correremos um sério risco de sermos

esmagados por um imaginário devastador que nos oprime e nos afasta do campo simbólico, rompendo com o laço social.

Uma vinheta clínica

A fim de ilustrar processos de identificação que se encontram na base das formações do inconsciente e emprestam novos sentidos à realidade discursiva que circula nas redes sociais, evocamos, de forma breve, um fragmento de atendimento.

Trata-se de uma jovem de 13 anos, aqui chamada Clara. Clara é filha de pais separados, e pediu à sua mãe auxílio de um psicólogo que pudesse ajudá-la no alívio de sua angústia, sentimento que se ligava ao inominável, visto que no semblante dessa jovem, havia como que um estranhamento, algo que lhe ausentava de sentido.

Logo na primeira sessão, traz que as dificuldades em encontrar palavras que pudessem explicitar suas inquietações foram subitamente contornadas pela leitura de seu “diário eletrônico”. Nesse momento, Clara deixou evidente sua intimidade com as letras no ambiente virtual.

Após a primeira sessão, passamos a compreender sua demanda de análise em função de dois elementos que se interligavam: o primeiro, de ordem emocional, estaria relacionado a uma forte desilusão amorosa; o segundo, provavelmente decorrente do primeiro, foi marcado por um episódio de automutilação que mobilizou sua família quanto à necessidade de ajuda psicológica para a jovem. É importante ressaltar o fato de que, principalmente entre os jovens, os índices de suicídio e automutilação continuam a crescer de forma exponencialmente alarmante no Brasil.

Ao longo desse breve atendimento, Clara fala de um segundo episódio de automutilação, uma leve escarificação no rosto que não foi notada pelas pessoas com quem convive, talvez pelo caráter imperceptível do corte. Sobre o fato, ela mesma define como uma espécie de ‘vício, uma vontade de ver sangue’, diz que nem mesmo sentiu dor, apesar de saber que foi um risco de alguém o reconhecer, logo acrescenta: “me satisfiz ver o corte incidindo sobre as camadas da pele”.

Se na etapa inicial de sua análise a pedra de toque foram os sintomas de conversão no corpo a fim de aplacar a angústia; na fase seguinte, a palavra se fez determinante na condução de sua análise, como uma espécie de reconexão do desejo. Daí em diante, as

histórias que Clara publicava nas fanfics¹ transpuseram-se para o setting de análise, Clara começou a falar de seus personagens sem se dar conta de que falava de si mesma.

Servindo-se de tais modelos identificatórios, Clara passou a produzir histórias cujos personagens principais surgiam de sua ligação com a música, inspiradas principalmente no grupo de K-pop BTS. Duas das celebridades, integrantes da referida banda, figuram como personagens principais de seus contos, compartilhados em rede, que se configuram como construções literárias híbridas a partir do seu lugar de identificação fantasmática.

A palavra guardada em segredo do diário eletrônico passa ao estatuto de dignidade, dando asas à imaginação e favorecendo que haja conexão do objeto de desejo que se concretiza no real de uma conexão virtual. Como nos diz Koffmann, “o desejo nunca se realiza numa forma fechada, encontra-se com outros, opõe-se lhes numa estrutura aberta, como um organizador das significações” (KOFFMANN, 1996, p. 114).

No ‘destino sempre incompleto do desejo’ (SAFATLE, 2017, p. 22) a palavra assume uma função estruturante fundamental, a de fazer a mediação entre os sujeitos possibilitando-lhes a criação de novos sentidos, de sua (re)conexão de desejo numa metáfora infinita, a exemplo dos jovens escritores de ‘fanfics’ cuja força motriz do desejo é movida pela internalização de modelos ideais e de sua representação na cultura.

Outro aspecto que suscita a emergência da palavra como parte da *dimensão de cura* pode ser ilustrado a partir de determinadas condições teatrais que se apresentam no setting analítico e que requerem uma pronta e imediata intervenção do analista a fim de inibir a precipitação de um ato diante da impossibilidade do ser dito. Ou seja, quando o retorno do recalcado aparece na forma de ação (de um jogo teatral) e carece de uma interpretação.

O acting out não se anuncia, nos surpreende. Mesmo que ele também responda a uma vacilação do desejo, não se desdobra em direção de um apelo ao outro, mas numa tentativa de abocanhar o objeto. É claro, o sujeito é que acaba abocanhado por este. Por isso, enquanto a passagem ao ato se constitui como uma tentativa de garantir o desejo, o acting out é uma atuação contrária ao desejo mesmo. Uma ilusão de autonomia do sujeito que na pretensão de poder prescindir do Outro, se precipita num

¹ Dispositivos virtuais de criação literária, também conhecidos como aplicativos editoriais para publicação de pequenos contos. A partir do exemplo das fanfics interrogamo-nos sobre as (re)conexões do desejo como elemento simbólico primordial à ‘cura analítica’, também entendida como ‘cura de simbolização’, face à ‘opacidade no sujeito’ (Miller, Jacques-Alain, 1988, p. 23).

acesso direto ao objeto de seu gozo. Em lugar de um apelo ao pai, se trata de um apelo ao objeto contra o pai. (JERUSALINSKY, 2002, p. 48).

E nesse caso, tal situação exige uma certa prontidão do analista no sentido de intervir sobre a cena ficcional que se impõe sobre o analisando, e isso se dá por meio da palavra digna que o adverte sobre o risco de abandonar seu próprio desejo e sobre o lugar que ocupa.

Por fim, é importante acreditar que, em face à disjunção radical do desejo, a psicanálise tenha como assumir, efetivamente, um papel preponderante no sentido de favorecer a emergência da palavra, de modo que nas relações transferenciais a ‘cura analítica’ possa reoperar aquilo que se tornou ‘opaco no sujeito, em sua experiência’ (MILLER, 1988, p. 25), livrando-o do trauma da não simbolização que interfere em seu modo de existência.

Referências

- FINGERMANN, Dominique; MENDES DIAS, Mauro. **Por causa do pior**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FREUD, Sigmund. (1932). Por que a guerra? (carta a Einstein). **Obras completas**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 18 (1930-1936), p. 245/286-246/286.
- JERUZALINSKY, Alfredo. Novas proposições sobre acting out e passagem ao ato – a balança neurótica: entre o gozo e o laço social. **Revista Correio da APPOA**, nº 103, Porto Alegre, 2002.
- KANT, I. **A metafísica dos costumes**. 2ª ed. rev. São Paulo: EDIPRO, 2008.
- KAUFMANN, Pierre. **Dicionário Enciclopédico de psicanálise: O legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- MENDES DIAS, Mauro. **O discurso da estupidez**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2020.
- MIJOLLA, Alain de. **Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

- MILLER, Jacques-Alain. **Percorso de Lacan**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- PLUTARCO. **Vidas paralelas**. São Paulo: Catedra, 1999.
- ROSENFELD, Helena Kon. **Palavra pescando não-palavra**: a metáfora na interpretação psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- RUDGE, Ana Maria. **Pulsão e linguagem**: esboço de uma concepção psicanalítica do ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ABSTRACT

The social transformations that have occurred in recent times have been significantly altering the way in which the subject recognizes himself in social discourse, which, to a certain extent, has been causing a mismatch between the expectations of the contemporary world and the conditions of legitimacy of the dignified word, forged by the truth expressed in the structuring of the individual. We present here a brief study on the power of the word, which constitutes one of the most relevant aspects of the psychoanalytic clinic, whether from the analyst's point of view, illustrated here by the concept of acting out, or from the perspective of the analysand through the construction of a narrative that the free from the trauma of non-symbolization that interferes with its mode of existence.

Keywords: Psychoanalysis. Worthy word. Social discourse. Fanfic. Acting-out.

RESUMEN

Las transformaciones sociales acaecidas en los últimos tiempos han ido alterando significativamente la forma en que el sujeto se reconoce a sí mismo en el discurso social, lo que, en cierta medida, ha ido provocando un desajuste entre las expectativas del mundo contemporáneo y las condiciones de legitimidad. de la palabra digna, forjada por la verdad expresada en la estructuración del individuo. Presentamos aquí un breve estudio sobre el poder de la palabra, que constituye uno de los aspectos más relevantes de la clínica psicoanalítica, ya sea desde el punto de vista del analista, ilustrado aquí por el concepto de dramaticidad, o desde la perspectiva del analizando. a través de la construcción de una

narrativa que la libere del trauma de la no simbolización que interfiere con su modo de existencia.

Palabras clave: Psicoanálisis. Palabra digna. Discurso social. Fanfic. Acting out.

RÉSUMÉ

Les transformations sociales ayant récemment lieu changent considérablement la façon dont le sujet se reconnaît dans le discours social, ce qui cause, dans une certaine manière, un décalage entre les attentes du monde contemporain et les conditions de légitimité du mot digne, forgé au travers la vérité exprimée dans la structuration de l'individu. Nous présentons ici une brève étude sur la force du mot qui constitue l'un des aspects les plus importants de la clinique psychanalytique, soit du point de vue de l'analyste, ici illustré par la conception du acting out, soit dans la perspective de l'analysé par la construction d'une narration qui le décharge du traumatisme de la non symbolisation interférant dans son mode d'existence.

Mots clés: Psychanalyse. Mot digne. Discours social. Fanfic. Acting out.

ALEXANDRE MAURICIO FONSECA DE AZEVEDO

Psicanalista.

Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação (ILC) da Universidade Federal do Pará – UFPA.

Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Belém.

Pós-doutorado no INS-HEA (França), com Diploma Universitário na Université Paris Diderot-Paris 7 – Approche Psychanalytique du handicap (2017-2018).

Doutorado em Antropologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2014).

Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA (2006).

Psicólogo graduado pela Universidade da Amazônia (2002).

azevedoalexandre535@gmail.com

Orcid: 0000-0002-3901-7999

NATACHA JACCOUD BITAR

Psicanalista.

Psicóloga graduada pela Universidade da Amazônia (2002).

natachabitatar@hotmail.com

Orcid: 0000-0003-3042-4819

Citação:

AZEVEDO, Alexandre Mauricio Fonseca de; BITAR, Natacha Jaccoud. Quando a palavra escapa à sua condição de dignidade. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 23.03.2022 / Aceito: 06.12.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



A política do psicanalista e a redução de danos no cenário de Guerra às Drogas

The politics of the psychoanalyst and harm reduction in the context of the War on Drugs

La política del psicoanalista y la reducción de daños en el contexto de la Guerra contra las Drogas

La politique du psychanalyste et la réduction des risques et des dommages dans le contexte de la Guerre contre la Drogué

JULIO CESAR DE OLIVEIRA NICODEMOS

ANA PAULA MARQUES BERNARDO

Este artigo tem como proposta uma discussão em torno do lugar do analista e suas apostas clínicas no cuidado de sujeitos em uso abusivo de drogas diante de alguns atravessamentos políticos atuais: as diretrizes da atenção psicossocial brasileira, os efeitos de violência do discurso produzido pela Guerra às Drogas e um laço social orientado por um consumo ininterrupto de substâncias para o anestesiamiento do mal-estar na cultura. Abordaremos os efeitos mortíferos da segregação para determinados grupos sociais que consomem drogas demonstrando que o uso de substâncias químicas produz menos danos para sujeitos que não estão circunscritos nestes territórios marcados pela exclusão. Destarte, afirmamos que a política do analista opera efeitos de tratamento na relação do sujeito com o uso abusivo de drogas, na segregação discursiva oriunda do campo do Outro social que fixa estes sujeitos à determinados significantes (delinquentes, bandidos, drogados etc.), assim como na possibilidade de invenções de dispositivos de trabalho clínica no campo da atenção psicossocial.

Palavras-chave: Psicanálise. Atenção psicossocial. Uso abusivo de drogas. Redução de danos e segregação.

1º tempo: O analista diante da guerra (às drogas)

No dia 01 de setembro de 2022 em São Paulo, policiais civis prenderam numa cena de uso de drogas – também conhecida popularmente como “cracolância” – um médico psiquiatra junto de outros profissionais do SUS em seu pleno fazer psicossocial enquanto ofertavam cuidados para uma população em situação de rua. Um cuidado que só é possível através da oferta da presença dos profissionais na própria cena de uso de drogas, já que tais indivíduos, em sua maioria, jamais acessariam os serviços de saúde pública destinados a esta população.

As equipes de atenção psicossocial brasileiras compostas por psicanalistas, psicólogos, médicos, assistentes sociais, enfermeiros, etc., através do SUS e de ONGs que respeitam às diretrizes instituídas pela Reforma Psiquiátrica Brasileira e pela Reforma Sanitária, ao longo dos últimos 20 anos, estabeleceu cuidados para estes sujeitos, com o mandato de ofertar intervenções em seus próprios territórios de vida e de modo que possam regular seus laços sociais dando algum tratamento aos seus modos de gozo, principalmente com o uso abusivo de drogas.

Contudo, na condição de psicanalistas, afirmamos que as contribuições de Freud e Lacan nesta seara de cuidados é justamente a inclusão de um novo território de trabalho, o território do inconsciente, mas não sem as marcas impressas deste grande Outro social territorial. É a partir desta leitura que nos inserimos nestes territórios de vida, uma leitura clínico-política e que considera que estes dois significantes (a clínica e a política) são indissociáveis.

Além dos cuidados médicos e psicossociais específicos, a escuta através das transferências estabelecidas e seus endereçamentos, permitem invenções menos mortíferas para cada sujeito com aquilo que a cidade entende como restos, refugos que deveriam ser extirpados do convívio social em nome de um bem social que operado de forma massificada só pode promover a segregação.

Sobre estes restos, é justamente sobre eles que um analista se interessa (tanto no que se refere a cada sujeito assim como os restos da cidade) e que dizem respeito ao que Lacan nomeou de Real – como aquilo que é impossível de se dizer, que faz falhar “o bom funcionamento das coisas” e do qual pode nos colocar diante do horror. Lacan em *Triunfo da Religião* (entrevista de 1974/2005) afirma que o mundo é sempre imundo e algo nele não funciona.

O que funciona é o mundo. O real é o que não funciona. O mundo caminha, gira em círculo, é sua função de mundo. Para se aperceber de que não há mundo, ou seja, que há coisas em que apenas os imbecis acreditam no mundo, basta observar que há coisas que fazem que o mundo seja imundo, se assim posso me exprimir. É disso que se ocupam os analistas, de modo que, ao contrário do que se acredita, eles são muito mais confrontados ao real que os cientistas (Idem, p. 63).

É preciso escutar os restos – aquilo que faz o mundo não funcionar – suspendendo um fazer ortopédico que tenta “colocar tudo em seu devido lugar”, ou seja, devemos recuar diante de um bem social imposto pela cidade e que pode levar ao pior quando não se inclui cada sujeito em nossas decisões: internações forçadas, sistemas de tratamento que impõe protocolos rígidos, imposição de abstinências do uso de drogas etc. Apostamos na invenção de cada sujeito diante daquilo que o acossa promovendo um bem-viver (esteja ele usando ou não drogas), um saber fazer com seus restos, onde o gozo não toma um caminho mortífero para cada sujeito em seus usos de drogas.

Aliás, estudos presentes em diferentes países do mundo (em destaque Portugal e Canadá) confirmam que trocar as medidas opressivas que incluem ações policiais e internações forçadas por outras que vislumbram uma redução de danos com o uso de drogas – onde o cuidado se dá no um a um –, concluíram que lidar com a problemática das drogas como uma questão psicossocial e não como uma questão restritamente de segurança pública promove, além da ampliação do acesso aos cuidados em saúde, uma diminuição drástica das populações que morrem de overdose, em situação prisional, estigmatizadas, assim como a diminuição de gastos públicos em oferta de leitos em hospitais. É neste contexto promovido pelas diretrizes políticas da redução de danos (que no Brasil possui portarias ainda tímidas no Ministério da Saúde, quase extintas no governo Bolsonaro entre os anos de 2018 e 2021) que um psicanalista com suas especificidades de operação pode melhor intervir do que em territórios marcados pelo gozo *Uno* de um mestre que decide como todos podem e devem gozar, no caso, todos abstinentes em nome do “bem”.

Nesta altura precisamos afirmar que este “bem” possui raízes epistemológicas e históricas em nossa cultura médica-jurídica-cristã colonial que compreende o corpo como um lugar a ser higienizado por uma prática médica específica onde devemos preservá-lo daquilo que consideramos nocivo a dimensão anatômica desconsiderando as subjetividades e existências consideradas marginais. Esta herança de uma concepção

ocidental de copo marcado pelo cristianismo colonial concebe o corpo como morada de um deus, algo que não está inscrito nas práticas ritualísticas dos povos originários das américas, que compreendem o corpo e o uso de algumas substâncias (cada um dentro de sua cultura específica) como acesso às suas divindades e de um bem-viver que lhes são próprios.

Identificar o uso de drogas como uma prática a ser extinta da sociedade em nome de uma Guerra às Drogas – construída fio-a-fio no tecido de nossa história do século XX desde os Estados Unidos – promove, além de um pânico moral, uma missão impossível de ser atingida pois nunca se foi possível pensar em qualquer cultura sem a presença deste fenômeno que é o consumo de substâncias psicoativas. A Guerra às Drogas e seu discurso possui pilares históricos com narrativas (racistas, misóginas, xenofóbicas etc.) que promovem perseguição a determinados grupos desde sua origem e que mantém esta mesma direção até os nossos dias.

O discurso construído pela lógica da Guerra às Drogas impõe vieses ideológicos pseudocientíficos (como a falácia de que o uso de maconha produziria sujeitos esquizofrênicos, algo sustentado por uma corrente específica da psiquiatria atual) onde a premissa principal é um mundo onde “todos só podem gozar de um mesmo modo”, com exceção de alguns: daqueles considerados privilegiados e que carregam consigo insígnias destes privilégios (em sua maioria homens brancos economicamente favorecidos). Sobre os demais que não carregam tais insígnias do privilégio, desconsidera-se as invenções possíveis de cada um em suas singularidades com a droga diante do mal-estar na cultura e isto fica evidente quando abordamos o tema das populações em situação de rua – droga aqui como artefato cultural já situado por Freud em 1930 como uma possibilidade legítima diante do mal-estar. O discurso higienizador das cidades impõe um impossível do ideal da abstinência que poucos conseguem sustentar caindo na segregação de um Outro totalitário que marca e segrega os mais vulneráveis através de significantes nos corpos, como ferro quente no gado: doentes, dependentes químicos, cracudos, delinquentes, pecadores, “não tem jeito”.

Através de nossas experiências no campo da atenção psicossocial, para ilustrar nossas afirmações, apresentamos um episódio ocorrido no ano de 2017 quando um grupo de adolescentes em situação de rua esteve no alvo deste discurso em nosso território de ação, no município de Niterói (RJ).

Este grupo era composto por sujeitos entre dez e quatorze anos de idade. Ao escutarmos, identificamos pouca vontade de voltar aos seus ambientes domésticos e territórios de origem, justificada pelas suas existências marcadas por inúmeros episódios de violência de diferentes ordens (familiar, de seus próprios territórios violentos e do próprio estado através das negligências institucionais). Eram sete jovens que permaneciam num movimento ora pelas ruas e ora numa casa abandonada no bairro de Icaraí (região nobre da cidade de Niterói), dando com isso um sentido diferente ao percurso civilizatório idealizado na adolescência. Eles não só invadiam os noticiários principais dos jornais locais, como circulavam entre os mais diversos diálogos hostis da vizinhança. Nesta ocasião ocorreu uma ação judiciária fortalecida por denúncias de moradores e noticiários locais que fez com que repercutisse a narrativa na cidade sobre adolescentes em grupo que cometiam furtos com armas brancas, em uso de crack e outras substâncias ilícitas, uma narrativa que advém delimitando a complexa problemática psicossocial de suas vidas apenas ao consumo de drogas, ou seja, colocando o uso de drogas como uma espécie de bode expiatório jogando uma cortina de fumaça em suas demais vulnerabilidades. Adolescentes que sem referência de cuidado e identificados aos significantes da periculosidade social, permaneciam à deriva numa segregação no campo do Outro social excluindo as especificidades próprias deste período da vida, a adolescência, além das singularidades de cada um.

Se a adolescência é, antes de tudo, um significante do Outro que serve para designar o momento particular advindo de um tempo lógico e gramatical próprio a cada um, percebe-se que esse tempo, à diferença da infância, que é um tempo do passado, é próprio ao presente. O adolescente está ligado ao presente, ao imediato, ao instante. Os jovens estão num momento de verdade de seus seres, de um modo que nunca estiveram, e voltarão a estar(...). Estar lá, viver a fundo o instante presente, eis o que os adolescentes reivindicam a título de uma relação autêntica com seu ser. O adolescente, só ou em grupo, está sempre *em presença*. (LACADÉE, 2006, p.67)

O cenário de adolescentes em frequente circulação e convívio nas ruas (adolescentes negros oriundos de territórios periféricos) declara uma problemática de perigo em torno de uma determinada juventude e do uso de drogas assustando frequentadores e moradores de Icaraí os colocando naquilo que nomeamos de pânico moral.

A reportagem daquele mês trouxe como noticiário o título *Drive-thru do tráfico: Rua em Icarai vira ponto de consumo e venda de drogas*. O enfoque deste jornal era nas raízes de operação do comércio paralelo e a audácia da cena ocorrer a apenas 200 metros da delegacia do bairro. A dimensão cidadã e de cuidado que deveria ser oferecida aos adolescentes em situação de vulnerabilidade não é citada, como nos situa o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA, 1990). Estes sujeitos, aos olhos deste Outro social e suas narrativas, os excluem da compreensão legal e subjetiva sobre a adolescência. Estes adolescentes (e havia também crianças entre eles) não eram os considerados traficantes, ainda que fizessem consumos de drogas, de diferentes drogas simultaneamente, mas eram associados a figura do “vilão” que sustenta o comércio de droga local.

Um dos moradores relatou a equipe do *GLOBO-Niterói*, ter sofrido ameaças à sua tranquilidade e ter medo de sofrer retaliações ao se identificar, a outra moradora conta que “Corta o coração ver. Tem uns meninos muito novinhos de 10 anos de idade. Costumam falar comigo com educação quando estão bem...”. “Eles estão diariamente nessa esquina, e por duas vezes vi pessoas armadas. Então, temos medo de onde isso pode chegar”, diz outro morador ao repórter. E ao longo daquele mês, foram diversas reportagens, vídeos circulando e fotos sendo tiradas desta casa ocupada por eles e por curiosos que revelavam imagens de perigo em cômodos insalubres.

A casa ocupada por estes adolescentes e nomeada de “abandonada” pela mídia, adiante recebeu o nome de “mansão do crack”. Contudo, nesta altura, perguntamos: qual é o abandono que se inscreve naquele local e com aqueles sujeitos?

Em relação ao nome “mansão do crack”, este nome conserva um jogo de palavras, pois representa como mansão uma casa sem moradia suntuosa ou de grandes proporções, como jardins, piscinas ou quaisquer valores altos de aquisição, como bens materiais de alta qualidade, nos coloca uma ambiguidade: ao mesmo tempo que comporta uma inflação imaginária perigosa sobre estes sujeitos, também nos aciona a pensar sobre a problemática da exclusão territorial segregadora. Há uma profunda negligência de cuidado da sociedade à juventude pelos que fotografaram, filmaram, seguido pela desassistência e dever do estado frente a proteção integral e direito à segurança da criança e do adolescente e ao que o motivou dentro da história de cada um, tal caminho como possibilidade de vida. O que verificamos nos dois pontos é uma profunda segregação devastadora ao plano do discurso subjetivo articulada às políticas de segurança pública em detrimento do bem-estar social.

A desigualdade social e o sofrimento psíquico, produto deste discurso que muitas vezes leva centenas de jovens à morte, é muito mais nocivo do que qualquer uso de substâncias ilícitas presente entre estes sujeitos. A morte de crianças e adolescentes em decorrência da Guerra às Drogas no Brasil, atinge patamares exorbitantes em comparação às mortes relacionadas as situações de overdose ou outras complicações médicas. As estratégias de redução de danos que devemos implementar com estes sujeitos no Brasil refere-se mais aos cuidados psicossociais diante da violência territorial e institucional, do que uma simples troca de insumos menos nocivos à saúde e a prevenção de overdoses (modo como a redução de danos é operada em diferentes países europeus, Canadá e Estados Unidos).

Após esta pequena pausa sobre o tema da redução de danos, retornamos ao dia da chegada da polícia à casa abandonada e temporariamente habitada por estes sujeitos. Nesta data, foi realizado a efetivação, por uma decisão judicial, de mandado de busca e apreensão dos adolescentes. Decisão esta que determinava que fossem levados algemados ao hospital psiquiátrico (ainda em funcionamento no município) e que fossem internados compulsoriamente, ou seja, sem que as avaliações dos profissionais da atenção psicossocial fossem feitas e planos singulares de tratamento fossem estabelecidos para cada sujeito diante de seu sofrimento psíquico, algo que remonta as práticas manicomiais de outrora.

Neste caso em que ilustramos, assim como o já citado caso ocorrido em São Paulo, além do já sabido fracasso deste posicionamento autoritário traduzido como Guerra às Drogas – cujas práticas manicomiais são reeditadas, agora em nome do “bem” e do “tratamento” de sujeitos que usam drogas –, sustenta-se também no propósito de desocupação de determinados territórios delineados pela especulação imobiliária (efeitos da gentrificação das cidades). É preciso deixar claro que as ações da segurança pública do governo orientadas pelo “combate às drogas” não possuem o intuito de garantir direitos destas populações, mas sim de criminalizar tanto os usuários quanto os profissionais que ali se encontram (no caso de São Paulo) oferecendo um cuidado diferente das práticas opressivas. Esta população é alvo das ações agressivas e, muitas das vezes, levadas a força para internações forçadas em hospitais psiquiátricos ou nas ditas “Comunidades Terapêuticas” de cunho religioso e geradoras de montantes de dinheiro para líderes religiosos.

Em relação a posição do psicanalista nesta seara, ele não é aquele que de saída toma partido no meio da Guerra quando exerce a sua função no um-a-um. Seu partido é o sujeito do inconsciente ali nas trincheiras entre o Real, o Simbólico e o Imaginário. Contudo, é numa torção desta função de analista, a partir do que ele testemunha na singularidade de cada um sob transferência, que ele pode numa outra posição dizer algo a partir do lugar do “analista cidadão” (expressão cunhada por Eric Laurent) apontando as condições mais ou menos favoráveis para que a civilização siga o seu curso sem a barbárie do gozo de um mestre que impõe um modo de existência pasteurizado. O discurso deste mestre do qual falamos, na maioria das vezes, encarnado pelas classes dominantes e governantes, massifica as existências e exclui as invenções singulares em nome de um discurso produtor do ideal médico-jurídico da abstinência das drogas a qualquer preço.

Neste sentido, a figura do analista “neutro” na pólis sustentada por alguns colegas, alheia as decisões políticas, é uma posição inflada de imaginário do que seria um psicanalista atrás do divã e que não possui nenhuma relação com o discurso freudiano, já que o fundador da psicanálise nunca deixou de se posicionar sobre os caminhos da civilização, principalmente a partir da I Guerra Mundial passando pela sua condição de refugiado da II Guerra, quando chegou a Londres.

2 ° tempo: não existe dependência química

Em 1918, Freud junto de outros analistas de sua época, numa Conferência em Budapeste, apontavam para as consequências do impacto da I Guerra Mundial sobre as massas e seus efeitos na clínica. Naquela ocasião, destacavam a importância de se inventar novos dispositivos para o tratamento dos sujeitos assolados pelo mal-estar da devastação da Europa sem perder o rigor do discurso freudiano unindo tratamento e formação de novos analistas autorizados a praticarem uma clínica pública que atendesse às demandas emergentes das populações.

Nesta direção de Freud, Lacan (1953) afirma que “deve renunciar a prática da psicanálise todo analista que não conseguir alcançar em seu horizonte a subjetividade de sua época”. Tanto Freud quanto Lacan, estavam às voltas do que fazer em relação as consequências do mal-estar de seus tempos históricos sobre os sujeitos e como isto pode ou não permitir o avanço do discurso analítico na cultura.

Neste sentido, no caminho aberto por Freud e retomado por Lacan (e alguns outros), buscamos pistas sobre alguns avanços e impasses do analista hoje e que se referem as incidências da psicanálise no mundo tanto no seu saber-fazer em intensão como também na extensão da psicanálise na *pólis*: qual a política do psicanalista hoje diante do mal-estar? Podemos afirmar que o mal-estar na cultura atual se difere do mal-estar na cultura apresentado por Freud? Ou a diferença estaria nas especificidades das respostas que a cultura nos oferece diante deste mesmo mal-estar?

Ainda que saibamos que seu texto de 1930 sobre o mal-estar na cultura mantém a sua atualidade, principalmente quando ele se refere às invenções dos homens para a regulação deste mal-estar – a arte, a ciência, a religião, o isolamento do eremita, a própria neurose e mesmo o uso de substâncias (que ele chama de *Sorgenbrecher*, “quebrador de preocupações”) –, na atualidade temos rearranjos do laço social marcado pelas incidências de um capitalismo neoliberal que promove uma reordenação dos modos de gozo e sua lida com a angústia. A figura do homem como “deus de prótese” citada por Freud, ganha um superlativo onde há especificidades nesta busca pelo além do princípio do prazer, como se fosse possível uma felicidade contínua na vida dos sujeitos sem que o imundo (já citado anteriormente) apareça no mundo, um “a mais” do além do princípio do prazer. Sobre este fenômeno atual, alguns analistas afirmam que a marca do nosso tempo é o declínio do Pai. Sobre isto, o próprio Freud já falava desta nostalgia do pai no texto de 1930 ao citar a função das religiões e o sentimento de desamparo dos sujeitos. O que há de novo então?

Quanto às necessidades religiosas, parece-me irrefutável a sua derivação do desamparo infantil e da nostalgia do pai despertada por ele, tanto mais que este sentimento não se prolonga simplesmente desde a época infantil, mas é duradoura conservado pelo medo ante o superior poder do destino. Eu não saberia indicar uma necessidade vinda da infância que seja tão forte quanto a de proteção paterna. (FREUD, 1930, p. 25)

O que identificamos hoje é uma individuação reunindo o sujeito em massas de pessoas em detrimento aos feitos coletivos que cada vez mais obedecem a lógica do *lumpemproletariado* (conceito marxista para designar a deterioração do proletário que não se fixa mais no sistema econômico e sem consciência de classe), do você S/A, do empreendedor de si mesmo, daquele que acredita ilusoriamente que pode gozar sem

passar pelo Outro, pois tudo depende de um saber prescrito passo-a-passo. Não há espaço para que um sujeito faça enigma sobre suas repetições e seus fracassos. O enigma surge muitas vezes como um mal-estar insuportável, necessitando de apaziguamento imediato que pode ir desde o uso abusivo das drogas da indústria farmacêutica até o uso de drogas ilícitas.

Lacan reconhece o inconsciente estruturado como uma linguagem, dimensão lógica que faz enigma para aquele que endereça ao analista e sustenta um caminho de trabalho pela transferência. Diante disso, um analista deve trabalhar no sentido de se fazer instrumento da articulação da palavra e do trabalho do inconsciente. Aqueles sujeitos que chegam às instituições da atenção psicossocial onde nos encontramos, estão formados pelos saberes médico e jurídico sobre o uso de substâncias e que pressupõe e demandam medidas contentivas sobre seus supostos comportamentos desviantes. Nossa função é permitir que eles possam se interrogar sobre estes saberes que os definem e os identificam aos significantes oferecidos pelo Outro social (bandidos, viciados, doentes, etc.) que os segrega e os congelam nestes mesmos significantes de modo que possam também extrair de seus dizeres uma posição de sujeito que os permitam inventar novas possibilidades de não sucumbir a angústia e suas consequências, que pode ser um uso mortífero de drogas e/ou um comportamento de risco em territórios marcados pela violência.

A relação entre a cidade de Niterói, conhecida pelo apelido carinhoso de *Cidade Sorriso*, suas belas praias e uma vista privilegiada para *o Pão de Açúcar* e para *o Cristo Redentor*, ao fragmento dos adolescentes exposto, nos conta enquanto analistas, sobre o que sustentar em nossa prática clínico-política, evocando discussões frequentes sobre as dominantes normativas institucionais que operam nos territórios para movimentos de apagamento dos sujeitos em sua constituição mais íntima com a sua verdade. A lógica do *fazer desaparecer*, destacado por Lacadée, visa dominar os jovens retirados de seus lugares de fala sobre suas perdas e a própria condição de existência. Do lado do nosso fazer, é preciso sustentar *um lugar de escuta* para que cada sujeito possa falar sobre sua verdade, sem pressupostos empiristas sobre seus comportamentos e sem cairmos na urgência de respostas que somos demandados pelo corpo da *pólis* (instituições jurídicas, de segurança pública, demais atores do sistema de garantia de direitos e da população). Cada sujeito precisa inventar um modo singular e a sua maneira para “salvar sua pele” pois não há uma resposta única para todos, não há protocolos pré-determinados no campo

da atenção psicossocial. A clínica que operamos nos territórios institucionais orientados pela redução de danos possui esta direção de trabalho.

Ainda sobre a nossa cultura, como já dissemos, nenhuma sociedade na história da humanidade abriu mão da busca por alguma satisfação substitutiva incluindo este artefato “quebrador de preocupações”, as drogas. Somos “culturas drogadas” desde sempre na história, entretanto, com o avanço dos mercados sem fronteiras e da ciência na fabricação de novos objetos produtores de narcose (desde aparelhos eletrônicos até a indústria farmacêutica com sua psiquiatria cosmética da felicidade) unidos a uma promessa de eliminação completa do mal-estar e das falhas na imagem e no corpo, sucumbimos a uma sociedade pautada pelo anestesiamento persistente e crônico. Especificamente o Brasil é um dos países que mais se consome ansiolíticos e Ritalina[®] no mundo! Ainda assim, em nossos discursos sobre o uso de drogas, fazemos uma distinção entre “nós e eles”, que menos se refere ao tipo de droga que utilizamos (ainda que haja substâncias específicas utilizadas por cada grupo social) e mais a distinção entre classes privilegiadas e as populações marginalizadas ou segregadas. O uso abusivo de determinadas drogas, ainda que ilícitas ou mesmo oferecida pela indústria farmacêutica, é autorizada e naturalizada de modo não explícito às classes favorecidas enquanto as classes desfavorecidas são estigmatizadas pelos seus usos através de um discurso que desumaniza tais sujeitos já miseráveis por outras condições psicossociais.

Observem que há uma ambiguidade discursiva que emerge de forma “superegoica” e voraz: nos deparamos com uma sociedade que num mesmo golpe diz que é possível se gozar sem restrições prescindindo do outro e negando o impossível (instituído pela castração) com as substâncias químicas e ao mesmo tempo, com sua “mão de ferro”, institui leituras que produzem uma higiene moral sobre comportamentos considerados desviantes/adictos de DETERMINADAS populações específicas que não podem gozar como os demais e precisam ser barradas ou eliminadas.

O baile funk na periferia e seus consumos de substâncias, aos olhos da sociedade, é uma concentração de pessoas suspeitas e matáveis, enquanto as festas eletrônicas promovidas nos *rooftops*, regados de drogas sintéticas, são absolutamente autorizadas. As classes privilegiadas que instituem e apoiam a lei que segrega os mais vulneráveis diante de seus modos de gozo é a mesma que goza neste mesmo fenômeno, um gozo com a droga. “Eu posso fumar maconha e beber álcool com Rivotril em meu apartamento na

Barra da Tijuca, mas eu não autorizo que a minha faxineira dê um teco na cocaína aos finais de semana na favela onde mora”.

Sobre o tratamento destes sujeitos, como podemos observar na clínica, não se trata de hierarquizar imaginariamente quais são as substâncias químicas mais perigosas, mas sim identificarmos a posição de gozo de cada sujeito com seu objeto-droga. Não podemos dizer que a faxineira que dá um teco na cocaína, goza mais ou menos que a sua patroa, isto só é verificável ali na transferência. Usar drogas, seja ela qual for, a princípio, não é um problema, como nos adverte Freud, as drogas como artefato são mais um modo de resposta, de solução, sejam elas quais forem. O problema do sujeito com o uso compulsivo de drogas fala menos da natureza da substância química e mais das incidências de um discurso que segrega alguns e de um supereu que faz gozar sem limites.

Deste modo, através de uma leitura rigorosa da psicanálise, não podemos jamais afirmar que haja uma doença chamada “dependência química”, como afirma a psiquiatria atual marcada pelo mercado (e o mercado das internações cresce a passos largos no Brasil, principalmente com a expansão das instituições religiosas de internação). É de gozo e de significante que se constitui um corpo e este corpo ganha as marcas do laço social de sua época. O sujeito goza do corpo que tem, sempre foi assim, por vezes este gozo se impõe sem regulação, sem ponto de basta, deteriorando a anatomia e rompendo o laço com o Outro. O que verificamos hoje é que este modo de gozo ganhou especificidades e estas se relacionam a uma promessa de autonomia inalcançável presente no discurso do mestre atual, um fazer solitário que prescindia da palavra, do enigma, tudo está dito ou lido através de saberes consumíveis e imagens super disponíveis, desde o *Instagram* até os exames médicos de imagem, cada vez mais explorados pela psiquiatria de mercado. A superexposição das imagens deteriorou o recurso a palavra, esta modalidade de gozo tenta romper com o Outro e ficar apenas no registro do próprio corpo.

3º tempo: a política do psicanalista na guerra (às drogas)

Nesta altura, sugiro retomarmos Freud sobre o uso de substâncias. Em 1930 ele afirma que:

O serviço dos narcóticos na luta pela felicidade e no afastamento da miséria é tão valorizado como benefício, que tanto indivíduos como povos lhes reservaram um sólido lugar em sua economia libidinal. A eles se deve não só o ganho imediato de prazer, mas também uma

parcela muito desejada de independência em relação ao mundo externo. Sabe-se que com ajuda do “afasta tristeza” podemos nos subtrair à pressão da realidade a qualquer momento e encontrar refúgio num mundo próprio que tenha melhores condições de sensibilidade. É notório que justamente essa característica dos entorpecentes determina também o seu perigo e nocividade (p. 33-34).

Através do que escutamos na clínica com sujeitos em uso abusivo de drogas, podemos afirmar que nos últimos anos há uma espécie de anestesiamento generalizado crescente desde usos mais abusivos de ansiolíticos, anfetaminas para aumentar a produtividade, antidepressivos para suportar o mal-estar na impossibilidade de sermos felizes o tempo todo, dentre outros abusos de substâncias ou outros objetos de anestesiamento, como o uso compulsivo de tecnologia pelos jovens.

A faxineira que usa cocaína nos finais de semana passou a receber também receitas de ansiolíticos de seu médico de família para suportar os barulhos de tiros na favela quando há invasão policial, e se viciou. Já sua patroa, aumentou seu uso de ansiolíticos para suportar a solidão de uma vida isolada num apartamento de “segurança máxima” na Barra da Tijuca, enquanto seu marido trabalha 12 horas por dia e seu filho faz uma fusão com seu *iPhone* de estimação. Há um discurso atual que faz a união entre a indústria farmacêutica e o modelo neoliberal de mercado onde o objeto droga ganha uma espécie de revestimento “mágico”. Identificamos o declínio de uma suposição de saber endereçada a figura do médico os transformando em meros prescritores de receitas e operadores de exames de imagens. Exames estes que são vendidos aos montes e justificados através de uma pseudociência psiquiátrica que tenta localizar de modo fracassado no cérebro a causa da angústia, do mal-estar. A psiquiatria abandona cada vez mais os ensinamentos advindos da filosofia e da psicanálise e vai ilusoriamente em direção à neurologia. O avanço do uso de drogas pelos cidadãos ganha cada vez mais expressão, não tanto pelo tráfico internacional, mas sim pela própria indústria farmacêutica através de uma psiquiatria cosmética. Nunca fomos tão “drogados” como nos dias atuais.

Nesta altura, para que não nos percamos, retomemos os nossos questionamentos iniciais sobre o Outro social diante do uso de drogas de determinadas populações específicas: afinal, o que se passa lá na tal “cracolância” de São Paulo? Quais as especificidades do trabalho de um analista naquele contexto?

Como já dissemos, o que escutamos ali é menos os efeitos destrutivos de uma substância como o crack e mais as incidências deste discurso que apontamos como uma segregação, uma segregação no campo do Outro que fixa sujeitos em significantes e os massifica como uma massa doente e eliminável, desumanizada. São restos dos quais a cidade não quer saber e suas degradações psicossociais têm o fenômeno do uso abusivo como apenas mais uma de suas mazelas.

Nossa função como analistas é justamente fazer aquilo que é considerado lixo falar, algo que alcance um dizer que esteja à altura da fala de Lélia Gonzalez (1984) quando afirma: “Agora o lixo vai falar. E numa boa!”. É no sentido clínico psicanalítico de restos de cada sujeito, assim como num sentido social dos restos da cidade, onde o psicanalista irá operar permitindo a extração de saberes inéditos e novas invenções diante de um gozo mortífero, tanto no plano de cada sujeito assim como na produção de coordenadas clínico-políticas para a direção de cuidado na cidade. Aliás, se há um ponto comum entre a redução de danos, como estratégia política de cuidado, e a psicanálise, como método de intervenção que inclui o inconsciente como território de trabalho, é justamente naquilo que se refere à invenção de cada um a partir de um saber único e intransmissível entre os sujeitos – ainda que possa haver cooperação coletiva entre todos diante dos flagelos psicossociais que experimentam com ou sem drogas.

A marca da estrela de Davi no uniforme dos judeus na Alemanha nazista foi trocada por outras marcas advindas do Outro aqui na periferia do capitalismo formando as massas elimináveis. O que permanece é um suposto discurso científico unido a lógica do mercado atual, o racismo é apenas um dos efeitos desta cópula que vai dos judeus na Europa aos negros no Brasil (sobre esta cópula, Lacan discorre sobre isto na Proposição de 9 de outubro de 1967, p. 263).

O que o analista pode fazer em meio a esta máquina de segregação é justamente não perder de vista o rigor de seu fazer na escuta do inconsciente através da transferência destacando a singularidade de cada um, mas sem desconsiderar os efeitos psicossociais impostos por este lugar fixado no campo do Outro em que estes sujeitos estão identificados. Como nos adverte Freud em 1918 sobre os tempos de guerra que se passavam, precisamos unir o rigor do “ouro puro da psicanálise com o cobre da sugestão direta” diante destes novos modos de sofrimentos de sua época. O analista, diante destas mazelas sociais precisa unir em seu fazer uma operação que num só golpe permite uma escuta do sujeito e uma posição política amarrada como a figura topológica da *Banda de*

Moebius, um fazer clínico-político onde ouro e cobre se fundem numa mesma superfície.

A seguir a *Banda de Moebius*:



As políticas de redução de danos nos interessam neste sentido pois abre a possibilidade da diversidade dos modos de gozo. O analista pode fazer girar um discurso onde o corpo deixa sua restrita dimensão de aparelho de sensações fixado com os significantes da segregação e insere a invenção de um outro corpo pelo sujeito com outros significantes com os quais ele pode nomear-se e inventar um lugar mais possível no campo do Outro. Este giro discursivo é o que pode a política do psicanalista fazendo valer o território do inconsciente.

As estratégias de redução de danos com as drogas que pressupõe trocas de insumos para regulação do uso e o acesso singular aos cuidados não se equivalem ao fazer do analista, já que tais estratégias também vislumbram um certo bem, o cobre citado por Freud em 1918. Mas será com estas diretrizes políticas que encontramos um território mais ou menos propício para nos localizarmos com cada um sem cairmos no autoritarismo diante das massas onde precisamos sustentar a abstinência a qualquer preço ou eliminá-las.

Referências

ALVES Y.; PEREIRA P. Antropologia e a questão das drogas: um século de embates políticos e teóricos. In: **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. n. 90, 2019. Disponível na internet.

- BRASIL. **Lei Federal n. 8069, de 13 de julho de 1990**. ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente.
- BRASIL. **Lei 10.216 de 01 de abril de 2001**. Dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental. Brasília (DF), Presidência da República: 2001.
- FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915), **ESB**, v. XIV. Rio de Janeiro, Imago: 1996.
- FREUD, Sigmund. Linhas de progresso na terapia analítica (1919), **ESB**, v. XVII. Rio de Janeiro, Imago: 1996.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer (1920), **ESB**, v. XVIII. Rio de Janeiro, Imago: 1996
- FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão (1927), **ESB**, v. XXI. Rio de Janeiro, Imago: 1996.
- FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização (1930), **ESB**, v. XXI. Rio de Janeiro, Imago: 1996.
- GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244
- LAURENT, E. O analista cidadão. **Revista Curinga Online**, n. 13 – Belo Horizonte: Escola Brasileira de Psicanálise – Seção Minas, setembro/1999, p. 7-13. Comunicação verbal de Andrea Guerra durante uma reunião do Coletivo Ocupação Psicanalítica.
- LACADÉE Philippe. **O despertar e o exílio**: ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições, a adolescência. Tradução: Cássia Rumenos Guardado e Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2011.
- JORNAL O GLOBO. 15 de abril de 2017(on line). **Drive – thru do tráfico: Rua em Icarai vira ponto de consumo e venda de drogas**. <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/drive-thru-do-traffic-rua-em-icarai-vira-ponto-de-consumo-venda-de-drogas-21208951>
- LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política: livro 1: o processo de produção do capital. São Paulo, SP: Boitempo, 2013
- MBEMBE, Achille. Capítulo 1: O sujeito racial. In: MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. A farmácia de Fanon. In: MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- NICODEMOS J. **Psicanálise, Redução de Danos e o Uso Abusivo de Drogas**: estratégias possíveis diante do impossível. Curitiba: Editora CRV, 2020.
- VALIM D., ZALUAR A.; SAMPAIO C. Uma etnografia de uso de crack no Rio de Janeiro e seus efeitos nos usuários. In: **Saberes e práticas na atenção primária à saúde**: cuidado à população em situação de rua e usuários de álcool, crack e outras drogas. Org. Mirna Teixeira, Zilme Fonseca. São Paulo: Hucitec, 2015. Disponível na internet.

ABSTRACT

This paper proposes a discussion about how the psychoanalyst handles the care of subjects who suffer from drug abuse, including some of his clinical bets, in the context of some current political crossings: the guidelines of Brazilian psychosocial care system; the effects of violence from the War on Drugs speech; and the social bond produced by the uninterrupted consumption of substances to anesthetize the uneasiness in culture. We will address the deadly effects of segregation for certain social groups that use drugs, demonstrating that the use of chemical substances causes less damage to subjects who are not limited to these territories characterized by exclusion. Primarily, we affirm that the psychoanalyst's policy produces treatment effects in the way the subject deals with drug abuse, in the discursive segregation arising from the field of the social Other that fixes these subjects to certain signifiers (delinquents, bandits, drug addicts etc.), as well as the possibility of creating clinical work devices in the field of psychosocial care.

Keywords: Psychoanalysis. Psychosocial care. Drug abuse. Harm reduction. Segregation.

RESUMEN

El propósito de este artículo es discutir el lugar del analista y sus apuestas clínicas en el tratamiento de toxicómanos frente a algunos cruces políticos actuales: las directrices de la atención psicosocial brasileña, los efectos violentos del discurso producido por la Guerra a las Drogas y un lazo social orientado por el consumo ininterrumpido de sustancias para anestesiar el malestar en la cultura. Presentaremos los efectos mortíferos de la segregación para determinados grupos sociales consumidores de drogas, demostrando que el uso de sustancias químicas produce menos daños para los sujetos que no se circunscriben en estos territorios de exclusión. Así, afirmamos que la política del analista opera efectos de tratamiento en la relación del sujeto con el consumo de drogas, en la segregación discursiva originada en el campo del Otro social que fija a estos sujetos a determinados significantes (delincuentes, drogadictos, etc.), así como en la posibilidad de inventar dispositivos de trabajo clínico en el campo de la atención psicosocial.

Palabras clave: Psicoanálisis. Atención psicosocial. Abuso de drogas. Reducción de daños. Segregación.

RÉSUMÉ

L'objet de cet article est de discuter de la place de l'analyste et de ses enjeux cliniques dans la prise en charge des sujets toxicomanes face à quelques traversées politiques actuelles: les orientations de la prise en charge psychosociale brésilienne, les effets violents du discours produit par la Guerre à la Drogue et un lien social guidé par la consommation ininterrompue de substances pour anesthésier le malaise dans la culture. Nous aborderons les effets mortifères de la ségrégation pour certains groupes sociaux consommateurs de drogues, en démontrant que l'usage de substances chimiques produit moins de dégâts pour les sujets qui ne sont pas circonscrits dans ces territoires marqués par l'exclusion. Ainsi, nous affirmons que la politique de l'analyste opère des effets de traitement dans le rapport du sujet à la toxicomanie, dans la ségrégation discursive issue du champ de l'Autre social qui fixe ces sujets à certains signifiants (délinquants, toxicomanes, etc.), ainsi que dans la possibilité d'inventer des dispositifs de travail clinique dans le champ de la prise en charge psychosociale.

Mots clés: Psychanalyse. Prise en charge psychosociale. Toxicomanie. Réduction des risques et des dommages. Ségrégation.

JULIO CESAR DE OLIVEIRA NICODEMOS

Psicanalista.

Graduado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

Mestre e Doutor em Psicanálise pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ com período de doutorado sanduíche pela Universidade do Porto (Portugal).

Atualmente é supervisor clínico-institucional na Rede de Atenção Psicossocial de Niterói e professor colaborador do Programa de Mestrado Profissional em Psicanálise e Políticas Públicas da UERJ.

jconico@yahoo.com.br

Orcid: 0000-0003-0266-6466

ANA PAULA MARQUES BERNARDO

Psicanalista.

Graduação em Psicologia pela Faculdade Maria Thereza – FAMATH.

Especialização em Psicanálise e Saúde Mental na Universidade Federal Fluminense – UFF.

Mestrado em andamento em Psicanálise e Políticas Públicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

anapaulamarquesbernardo@gmail.com

Orcid: 0000-0001-5808-9616

Citação:

NICODEMOS, Julio Cesar de Oliveira; BERNARDO, Ana Paula Marques. A política do psicanalista e a redução de danos no cenário de Guerra às Drogas. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 02.08.2022 / Aceito: 13.12.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



Entre o cérebro e a clínica ampliada: psiquiatria biológica e reforma psiquiátrica no Brasil

Between the brain and the extended clinic: biological psychiatry and psychiatric reform in Brazil

Entre el cerebro y la clínica extendida: psiquiatría biológica y reforma psiquiátrica en Brasil

Entre le cerveau et la clinique agrandie: psychiatrie biologique et reforme psychiatrique au Bresil

MANOEL OLAVO LOUREIRO TEIXEIRA

Este artigo discute duas mudanças ocorridas na atenção psiquiátrica do Brasil nos últimos vinte anos: a adoção do modelo científico neurobiológico da psiquiatria dos EUA pela psiquiatria brasileira, enquanto especialidade médica; e a consolidação do movimento de Reforma Psiquiátrica, pela aprovação da lei 10216, de abril de 2001, que levou à implantação de um modelo de desinstitucionalização na rede de Saúde Mental e a adoção de prática renovadas de assistência, a chamada clínica da atenção psicossocial. O trabalho critica as distorções oriundas do reducionismo fisicalista gerado pela psiquiatria biomédica contemporânea. Também analisa a assistência oferecida pelos dispositivos da Reforma Psiquiátrica, destacando a necessidade de utilização de uma abordagem multiparadigmática dos transtornos mentais graves. Dessa forma, é possível levar em consideração aspectos biológicos, corporais, subjetivos, simbólicos e sociais do adoecimento mental, numa interação complexa e complementar, que permita a clínica ampliada e a prática renovada de atenção em Saúde Mental.

Palavras-chave: Reforma psiquiátrica. Psiquiatria biológica. Clínica da atenção psicossocial. Saúde mental. Clínica ampliada.

No decorrer dos últimos vinte anos, testemunhamos o desenrolar de duas ordens de acontecimentos concomitantes e contraditórios no campo da assistência psiquiátrica no Brasil.

Por um lado, observou-se uma hegemonização teórica da psiquiatria, como especialidade médica, pelo modelo de cientificidade da psiquiatria norte-americana. Esse modelo se estabeleceu a partir do salto de conhecimentos obtido pelas neurociências naquele país, por avanços tecnológicos que permitiram a obtenção de imagens funcionais e estruturais do cérebro *in vivo*, pela introdução de novos psicofármacos, e pela utilização dos critérios diagnósticos das várias versões do Manual Estatístico e Diagnóstico da Associação Psiquiátrica Norte-americana¹ (DSM), não apenas como instrumento para uniformizar categorias de pesquisa, mas como um manual clínico de referência e ensino na especialidade. Consolidou-se um modelo clínico-psiquiátrico de forte orientação neurobiológica, sendo possível falar num processo de *remedicalização* da psiquiatria. Esse processo foi amparado por um amplo espectro de novas descrições e categorias diagnósticas, em sua maioria baseadas nas hipóteses das neurociências, tratáveis por psicofármacos lançados em profusão, principalmente antidepressivos. As abordagens de natureza psicológica e intersubjetiva, as investigações psicopatológicas, as leituras de cunho social, todas estas viram diminuir sua relevância no ensino, pesquisa e assistência em psiquiatria.

Por outro lado, consolidou-se no Brasil o movimento da *Reforma Psiquiátrica*, tanto no campo da formulação das políticas públicas de assistência em Saúde Mental, quanto na adoção de um modelo assistencial baseado em novos dispositivos de cuidado que compõe a Rede de Atenção Psicossocial (RAPS) e integram o Sistema Único de Saúde. A RAPS é formada por serviços e equipamentos variados, como unidades de atenção básica, núcleos de saúde de família, NAPS, CAPS (CAPS I, II e III, CAPSad, CAPSi), hospitais-dia, unidades de acolhimento, leitos de atenção em hospital geral, unidades de acolhimento, internação hospitalar, emergências, ambulatórios multiprofissionais, consultórios de rua, oficinas e centros de convivência, serviços residenciais terapêuticos, numa estratégia de desinstitucionalização que visa superar o modelo asilar tradicional e promover atenção integral e reabilitação psicossocial aos portadores de transtornos mentais graves (Portaria n. 3088, 2011). Difundiu-se a ideia de

¹ Atualmente utiliza-se a DSM-V, lançada em 2013.

promover uma assistência em liberdade, respeitando os laços territoriais e de sociabilidade dos sujeitos em sofrimento psíquico. Houve um esforço coletivo de construção de uma prática renovada em saúde mental, batizada de *clínica da atenção psicossocial*. Essa prática passou a articular-se com os diversos níveis e dispositivos assistenciais da rede de Saúde. Hoje, serviços de Saúde Mental que trabalham com equipes multiprofissionais são a regra, não mais a exceção. O grande hospital psiquiátrico de características manicomiais perdeu sua centralidade na assistência, houve uma redução drástica no número de leitos de internação e maior atenção aos direitos dos pacientes. A aprovação da lei 10.216, em abril de 2001, consagrou os princípios deste modelo de atenção, que é a política oficial do Estado brasileiro na área de Saúde Mental.

Como psiquiatra e docente, tive e continuo tendo a oportunidade de participar da implantação, do funcionamento e do cotidiano de experiências institucionais sintonizadas com o ideário da Reforma Psiquiátrica. Pude constatar a força da adesão de profissionais a estes novos dispositivos, seu compromisso com a humanização do tratamento, seu respeito às formas singulares de existência, seu empenho por práticas que incluam saberes sobre a subjetividade e aspectos sociais do sofrimento psíquico. Também verifiquei o enorme benefício obtido por usuários com o fim de longas internações em instituições manicomiais, o resgate de identidades esfaceladas, o combate à exclusão, a reconstrução de laços sociais e o renascimento de incontáveis vidas e esperanças.

Como psiquiatra e docente, tive e continuo tendo a oportunidade de verificar a força de penetração da psiquiatria biomédica produzida nos EUA, responsável pelo engajamento de psiquiatras à sedutora promessa de eficácia, de solução rápida, do conforto de protocolos clínicos pré-definidos, da abordagem essencialmente psicofarmacológica, que promete sintonia com uma modernidade que se julga apta para desvendar a etiologia dos transtornos mentais, por força da equação científicidade de ponta *plus* reducionismo fisicalista radical. Em decorrência do desenvolvimento das leituras neurocientíficas na psiquiatria das últimas décadas, reforçou-se a noção de que os transtornos mentais seriam a expressão exclusiva de uma alteração de base biológica no cérebro.

De fato, nos últimos vinte anos, testemunhamos o fortalecimento de dois modelos opostos de concepção saúde-doença na assistência psiquiátrica brasileira. São movimentos conflitantes no campo das ideias e das práticas sociais, que coexistem, se entrelaçam e se chocam todo o tempo. Para quem circula pelo território do conhecimento

psiquiátrico, o resultado do convívio destas tendências é inquietante, para não dizer assustadora. A psiquiatria de base neurobiológica e a clínica da atenção psicossocial partem de diferentes concepções sobre normalidade, patologia e adoecimento psíquico. Porém, ambas participam do campo da atenção e da prática psiquiátrica contemporâneas, o que gera desencontros e ruídos. Muitos psiquiatras de orientação biomédica estrita fazem parte das equipes multiprofissionais de serviços da Reforma Psiquiátrica, por exemplo. É como se estivéssemos diante de uma estranha criatura de duas cabeças, cujas perguntas e respostas não satisfazem a nenhum dos lados envolvidos.

A psiquiatria de resultados e o corpo desencantado

O conhecimento psiquiátrico desenvolvido a partir da chamada década do cérebro, como o Presidente norte-americano George Bush, pai, batizou os anos 1990, permitiu avanços em termos de mapeamento cerebral, aprimoramento de drogas, construção de hipóteses neurofisiológicas sobre o comportamento humano, além de fornecer uma sensação de certeza quantitativa no manejo de sintomas psiquiátricos, por meio de testagens cognitivas e neuropsicológicas. Desde então, entrou em cena uma abordagem psiquiátrica cada vez mais objetivista, cada vez mais ancorada em metodologias de tipo quantitativa, cada vez mais centrada na resolução farmacológica de sintomas, cada vez menos dada a reflexões sobre a subjetividade e a natureza sociocultural das relações e dos comportamentos humanos. Este tem sido um fenômeno não apenas brasileiro, mas mundial.

Na abordagem fisicalista da psiquiatria contemporânea, estabeleceu-se uma relação de equivalência entre a descrição neuronal e a mental, isto é, “eventos mentais se relacionariam a eventos cerebrais de maneira específica, circunscrita e unicausal. A mente, nas suas diferentes expressões, seria um efeito do cérebro” (GAMA, 2012, p. 1408). Teorias que empregam vocabulários de outra natureza, como narrativas subjetivas, intersubjetivas ou psicossociais, seriam desprovidas de valor científico, segundo esta visão epistemológica.

Portanto, a psiquiatria contemporânea redefiniu seu objeto, reduzindo-o a um subproduto exclusivo de disfunções biológicas das vias de neurotransmissão central. Um número crescente de antigos quadros psiquiátricos e de novos transtornos recém-introduzidos foram incorporados a este modelo de compreensão. A neurotransmissão central tornou-se o epítome de todos os sinais, sintomas, síndromes, transtornos e

comportamentos humanos. Diversos padrões de comportamento e sofrimento psíquico, antes pensados como condições relacionadas a conflitos da existência humana, foram reinterpretados como sendo o resultado direto de alterações da neurotransmissão cerebral. Semelhante tipo de objetificação essencialista colocou em segundo plano a tradição psiquiátrica de pensar o sujeito em sofrimento psíquico como parte do universo da cultura e da linguagem, onde a dor e o sofrimento fazem sentido, comunicam algo e estão relacionadas às instâncias socioculturais da existência humana.

De acordo com Gama:

“É toda essa estrutura contextual e relacional que se perde ao reduzir a descrição mental à descrição neuronal. E essa perda implica uma psiquiatria amputada de suas características humanistas e uma equiparação indevida do indivíduo ao seu cérebro” (GAMA, 2012, p. 1409).

Restou-nos desta forma um corpo desencantado e fragmentário, refém e consequência de disfunções neuroquímicas e leituras materialistas e localizacionistas do sistema nervoso cerebral. Um corpo disfuncional e silencioso, pronto para ser manipulado ou medicado indiscriminadamente. O avanço de pesquisas genéticas e biomoleculares da medicina também reforçou leituras determinísticas e atavismos de toda sorte. Revigorou-se a antiga ideia de que a natureza humana, em geral, e seu comportamento e dimensão psicológica, em particular, são condicionadas por seu código genético. Disfunções desta ordem teriam, por conseguinte, uma base constitucional pré-determinada.

Repercussões na prática psiquiátrica

Esses fenômenos geraram mudanças na relação médico-paciente dentro da clínica psiquiátrica. O encontro inerente ao exercício da psiquiatria dissolveu-se em ações prescritivas que ignoram o universo simbólico e relacional, inscrito e mediado pela linguagem e cultura, onde o sujeito se constitui, se manifesta, vive, desfruta e sofre. O discurso do paciente ganhou estatuto de mero epifenômeno de uma verdade subjacente que seria, em última análise, corporal. Trata-se apenas do trabalho de recolher sintomas, e decidir qual psicofármaco prescrever. Podemos falar num esvaziamento da dimensão do humano, em troca do facilitário do *soma*, como anteviu Aldous Huxley no Admirável Mundo Novo, publicado em 1932.

“E, se acontecer, por algum mau acaso, algo desagradável, então há sempre o *soma* para ajudá-lo a fugir dos fatos. E sempre há *soma* para acalmar uma ira, para reconciliá-lo com os inimigos, para o tornar paciente e tolerante. Outrora só se podia conseguir isso com grande esforço, e após anos de intenso treinamento moral. Agora, tomam-se dois ou três comprimidos de meio grama e pronto. Todos podem ser virtuosos hoje. Pode-se conduzir consigo pelo menos a metade da moralidade num frasco”. (HUXLEY, 1982, p. 287)

Mesmo o sólido edifício do conhecimento psicopatológico parece ameaçado, visto que os sinais e sintomas psicopatológicos são tomados como descrições objetivistas de coisas, como noções substancializantes, e não como traduções, possibilitadas pelo procedimento fenomenológico, de vivências e representações do campo da consciência humana. Reduzir sintomas psicopatológicos a materialidades, oriundas de mensuração obtida pela aplicação de um formulário qualquer, por mais fidedigno que esta possa parecer, significa matar a psicopatologia, como fundamento, método e instrumento de investigação. O psiquismo é tomado como uma instância material, fixa e imutável. As categorias usadas na psicopatologia deixam de ter sentido, perde-se a dimensão da intuição (*Anschauung*), da compreensão empática, da identificação, de que nos falou Biswanger (BISWANGER 2019). Não se pode mais investigar, não se pode compreender o mundo vivido dos pacientes, não se pode ir além de descrições já existentes.

No entanto, esta prática psiquiátrica ancorada exclusivamente no modelo neuroquímico tem tido sucesso e parece aliviar o sofrimento de muitas pessoas. Ela permite a redução sintomatológica, provocando alívio. Ademais, não deixa de ser confortador, de um certo ponto de vista, saber que *temos* TOC, ou que *temos* transtorno do pânico, ou que *temos* depressão. O sofrimento desconhecido ganha uma tradução no vocabulário biomédico. Entende-se que algo se apossou de nosso corpo, algo que o faz sofrer, e que deve ser modulado ou extirpado. Trata-se, portanto, de não sentir dor, de livrar-se a qualquer custo da angústia e da dor emocional. Isto certamente tem grande eficácia simbólica, embora não pareça dizer respeito a quem manifesta o sofrimento.

O corpo assim pensado não supõe um sujeito que o encarne, nem permite a sua implicação num projeto de resolução do sofrimento. Este tipo de sofrimento não pode ser tematizado. É somente um lastro substantivo para sustentar disfunções neurofisiológicas. Embora passível de prescrições medicamentosas e supressão sintomatológica pontual, o corpo desencantado não se reconhece, não escolhe, não constrói, não experimenta dilemas

éticos. Não consegue ser feliz. Cronicamente insatisfeito, incompleto, perdido no labirinto da existência contemporânea, torna-se presa fácil de fetiches e ideais de consumo, da busca sem fim de algum complemento material, de algum preenchimento, da necessidade de produzir e consumir *ad infinitum*. Individualista em seu isolamento, anti-intelectual em sua recusa de reflexão, esse corpo desencantado vaga pela modernidade, sem saber como ocupar a lacuna aberta em sua subjetividade.

Todavia, não se trata simplesmente de desqualificar a prática psiquiátrica de base biológica, nem de condenar o uso de psicofármacos, ou a aplicação de instrumentos de avaliação e diagnóstico. Não é razoável uma recusa *a priori* de recursos terapêuticos que podem ser úteis, se usados com propriedade, e felizmente estão à nossa disposição. O problema é reduzir-se a psiquiatria inteira a esta única dimensão, só admitindo tal leitura como científica e válida. Não se trata de combater o avanço tecnológico, mas sim de usá-lo conforme imperativos éticos, em sua devida escala e limitação. A questão que desejamos levantar é de outra ordem: para sermos modernos, não precisamos incorporar o reducionismo fisicalista da doutrina neurocientífica da psiquiatria norte-americana à prática terapêutica. Prometer felicidade e resposta para todos os enigmas e dores humanas apenas com intervenções farmacológicas ou neuroimagem não é psiquiatria: é *show business*.

Os novos herdeiros da assistência

Neste contexto, verificamos que psiquiatras que aderem ao fisicalismo radical tendem a se afastar dos dispositivos de atenção em Saúde Mental identificados com a Reforma Psiquiátrica, como os CAPS, onde temas como liberdade, subjetividade, autonomia, qualidade de vida, sociabilidade, lugar social da loucura, limites éticos da atuação psiquiátrica, projeto terapêutico individual, trabalho em equipe multiprofissional são constantemente discutidos. A reflexão sobre a psicose, sobre os mecanismos da exclusão social e os desafios da reinserção, parece-lhes sem sentido e anticientífica.

Vários psiquiatras recém-formados têm se afastado desses serviços e do trabalho no campo da Reforma Psiquiátrica. Muitos não têm acesso a uma formação profissional humanista e plural, que lhes permita compreender e enfrentar esta problemática. Não recebem os meios, não são instrumentalizados para lidar com a dimensão simbólica, cultural e social do ser humano em sofrimento. Quando algo escapa ao preenchimento de

critérios diagnósticos da DSM ou ao uso de medicamentos, reagem com irritação e incredulidade, e se afastam.

Cada vez mais psiquiatras abdicam da travessia conjunta, fruto do convívio dia a dia com pacientes que apresentam graves transtornos mentais. Refugiam-se em projetos de pesquisa envolvendo psicofármacos, em serviços privados especializados em neuroimagem e testagem neurocognitiva, em ações prescritivas individuais nos consultórios privados. Vencedores de uma batalha imaginária, arautos do fim do sofrimento humano pela aposta no materialismo exclusivista e na adequação do sujeito às demandas sociais da modernidade, deixam os espaços onde antes reinavam – (os hospitais psiquiátricos, os dispositivos de Saúde Mental, o serviço público) – nas mãos de novos herdeiros: os cavaleiros da cruzada da Reforma Psiquiátrica.

Hoje, os profissionais comprometidos com a Reforma Psiquiátrica são herdeiros de muitos dos impasses e desafios da loucura e sua abordagem institucional. Sabemos que, em geral, herdeiros são malvistas pelo senso comum, que neles identifica uma tendência a administrar mal os bens recebidos. No caso em questão, os novos herdeiros são vistos sob suspeita por muitos médicos, que os acusam de não ter um atributo essencial: a experiência. Muito se fala da suposta inexperiência dos profissionais da Reforma Psiquiátrica no tratamento de transtornos mentais graves. Porém, experiência, em matéria de abordagem institucional da psicose, não significa a repetição acrítica do passado. Significa construir novos parâmetros, sem perder de vista as lições do passado. Sem perder de vista que este passado referendou um modelo que consagrou o manicômio, a exclusão, o isolamento, a estigmatização e o silenciamento de vidas identificadas como psicóticas ou desviantes.

Uma abordagem multiparadigmática

Neste tópico, pretendemos discutir o atendimento de sujeitos com graves transtornos mentais, vale dizer, o exercício clínico que se faz a cada encontro, consulta ou atividade proposta nos dispositivos da Reforma Psiquiátrica brasileira, com suas particularidades e complexidades. Os desafios enfrentados pelos profissionais que trabalham nesses dispositivos assistenciais devem permitir, a partir da reflexão sobre eles, que surjam conceitos renovados e adequados às novas necessidades.

A pergunta que desejamos formular é: como exercer, da melhor maneira possível, a tarefa de acolher, aliviar, acompanhar, conviver, ressignificar, tratar e construir

autonomia com pessoas que portam uma marca diferencial em sua existência – por exemplo, um diagnóstico de psicose?

O modelo de atenção da clínica da atenção psicossocial, ao lidar com sujeitos em grave sofrimento psíquico, num cenário clínico-institucional diferente daquele observado nos antigos manicômios, condiciona outras demandas assistenciais e exige novas respostas para esta pergunta.

Em passagens anteriores, criticamos distorções oriundas da postura reducionista da psiquiatria biomédica. Vimos que o fisicalismo não oferece respostas úteis, pois reduz a totalidade da experiência do adoecimento mental a efeitos de alterações da neurotransmissão cerebral. Ademais, estimula a ideia de que a evolução dos transtornos mentais depende unicamente de aspectos relacionados ao modelo biomédico, como etiologia, diagnóstico, prognóstico e genética. Portanto, a resposta à nossa pergunta não pode vir exclusivamente do conhecimento biomédico. Neste ponto, precisamos de um esforço de teorização.

A história das teorias sobre o adoecimento mental e seus dispositivos de atenção não tem uma evolução linear. É marcada por rupturas, mudanças, ascensão e queda de paradigmas teóricos e institucionais. Não se trata do aperfeiçoamento contínuo de uma única concepção. No campo da assistência em Psiquiatria e Saúde Mental, convivem diferentes saberes e formulações teóricas, e uma variada prática clínica empírica de tipo pluralista. Muitos dos recursos disponíveis se originaram em momentos históricos distintos em relação à compreensão dos transtornos mentais. É evidente que não podemos lançar mão de qualquer ferramenta presente neste conjunto de ideias e práticas. Tudo depende de onde queremos chegar no trabalho assistencial com os usuários. A clínica da atenção psicossocial deve assumir um consenso ético que permita descartar teorias e práticas que serviram para a estigmatização, a cronificação e a exclusão social dos portadores de transtornos mentais graves.

A nosso ver, transtornos mentais são fenômenos complexos, irreduzíveis a uma única visão epistemológica. A experiência vivida de adoecimento mental permite, e inclusive solicita, diferentes perspectivas de descrição e compreensão. O desafio assistencial dos transtornos mentais requer o emprego de múltiplos paradigmas de cientificidade e diversos modos de enfoque e manejo. A heterogeneidade de conceitos teóricos e práticas terapêuticas pode condicionar dimensões diferentes e complementares de descrição, análise e abordagem dos transtornos mentais. Dessa forma, podemos

considerar a utilização de leituras e recursos da psiquiatria biológica, da psicanálise, da psicologia, das ciências sociais, como sociologia e antropologia, de narrativas grupais ou em primeira pessoa, da criação artística, de redes de sociabilidade, de ações comunitárias e políticas, da reabilitação psicossocial, da intervenção no imaginário social sobre a loucura etc. Todas essas possibilidades podem ser cogitadas, desde que balizadas pelo compromisso ético de fornecer melhores condições de existência singular para um sujeito culturalmente reconhecido como psicótico. Nenhuma delas, isoladamente, dará conta da totalidade de questões que envolvem a prática assistencial com sujeitos psicóticos. Porém, cada uma delas pode ser útil na medida que ofereça recursos para, pontualmente, resolver uma determinada ordem de problemas, aliviar sofrimento, gerar autonomia e permitir uma melhor existência singular.

Considerações finais

Nas duas últimas décadas, estabeleceu-se um diálogo difícil entre dois modelos de concepção de saúde-doença e de prática clínica na assistência em Psiquiatria e Saúde Mental no Brasil. De um lado, o reducionismo neurocientífico da psiquiatria biomédica; de outro, o modelo assistencial da Reforma Psiquiátrica, seus dispositivos assistenciais como os CAPS, e a clínica da atenção psicossocial, onde o papel da psicanálise é bastante relevante.

Neste trabalho, procuramos demonstrar que o reducionismo fisicalista da psiquiatria biológica cria distorções quando se apresenta como único modelo científico capaz de caucionar a pesquisa e a assistência em Psiquiatria e Saúde Mental. O trabalho assistencial da Reforma Psiquiátrica, que tem características do modelo de atenção integral à Saúde, envolve a dimensão corporal, psicológica e sociocultural do sujeito em sofrimento psíquico. Por esse motivo, a Clínica da Atenção Psicossocial deve utilizar uma grade epistemológica *multiparadigmática*, no que se refere à ensino, pesquisa e assistência.

A clínica da atenção psicossocial deve ser entendida de modo ampliado, para além do modelo biomédico, visto que a experiência de adoecimento mental não pode ser adequadamente compreendida sem considerar os aspectos subjetivos, históricos, ambientais, sociais e culturais que envolvem o sofrimento, o modo particular de existência de cada um, seu relacionamento como os outros, e a própria experiência de adoecimento mental conforme descrita pelo sujeito.

A compreensão de um transtorno mental grave necessita de uma visão que englobe processos neurobiológicos (genéticos e cerebrais), corporais (fenomenológicos e psicológicos) e simbólicos (relacionais e sociais), numa interação complexa e complementar. Cada experiência, em sua especificidade, possui aspectos biológicos e psicossociais que contribuem de modo diferente no processo de adoecimento. Isto significa que, além do cuidado diagnóstico, uma clínica ampliada deve incorporar questões que dizem respeito a esfera de vida cotidiana do sujeito em sofrimento, promovendo práticas de atenção integral de saúde e de reabilitação psicossocial para pessoas já diagnosticadas com quadros graves. A partir de uma perspectiva multiparadigmática, é a própria ideia de prática clínica que se amplia. Assim, estamos de acordo com a resposta de Serpa Jr:

“Repaginando em um vocabulário contemporâneo a intuição pineliana acerca do desafio ético e epistemológico de um saber e de uma prática de cuidados que tem como objeto o sofrimento psíquico, será defendida a tese de que a este saber e prática se impõe uma articulação dos planos do corpo, da experiência e da narrativa em uma interlocução permanente”. (SERPA JR, 2011, p. 4675)

Referências

- BEZERRA JR, B. O Normal e o Patológico: uma Discussão Atual. **Saúde, Corpo e Sociedade**. Orgs. Alicia Navarro de Souza e Jacqueline Pitanguy – Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, p. 93-109, 2006.
- BISWANGER, L. **Psicoterapia e Análise Existencial**. São Paulo: Via Verita, 2019.
- GAMA, J. R. A Reforma Psiquiátrica e seus Críticos: considerações sobre a noção de doença mental e seus efeitos assistenciais. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, 22 (4): 1397-1417, 2012.
- HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Felisberto Albuquerque. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MINISTÉRIO DA SAÚDE. Secretaria-Executiva, Secretaria de Atenção à Saúde – **Legislação em Saúde Mental: 1990-2004** – Brasília: Ministério da Saúde, 2004.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Gabinete do Ministro. **Portaria n. 3088**, de 23 de dezembro de 2011 – Brasília, 2011. bvsms.saude.gov.br

SERPA JR, O. D. O papel da psiquiatria na reforma psiquiátrica. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 16, n. 12, 4675–4684, 2011 <https://doi.org/10.1590/S1413-81232011001300016>

TEIXEIRA, M. O. Algumas Reflexões sobre o Conceito de Cura em Psiquiatria. **Cadernos do IPUB n.3: Por uma Assistência Psiquiátrica em Transformação**. Rio de Janeiro: IPUB/UFRJ, p. 67-76, 1997.

ABSTRACT

This article discusses two changes that happened in the psychiatric care in Brazil over the past twenty years: the adoption of the neurobiological scientific model of USA psychiatry by Brazilian psychiatry, as a medical specialty; and the consolidation of the Psychiatric Reform movement, through the approval of law 10216, April 2001, which led to the implementation of a model of deinstitutionalization in the Mental Health network and the adoption of renewed care practices, the so-called psychosocial care clinic. The work criticizes the distortions arising from the physicalist reductionism generated by contemporary biomedical psychiatry. It also analyzes the assistance offered by the Psychiatric Reform assistance devices, highlighting the need to use a multiparadigm approach to severe mental disorders. In this way, different dimensions of mental disorder, such biological, bodily, subjective, symbolic and social aspects, need to be considered in a complex and complementary interaction, which allows for expanded clinical practice and renewed practice of mental health care.

Keywords: Psychiatric reform. Biological psychiatry. Psychosocial care clinic. Mental health. Expanded clinic.

RESUMEN

Este artículo analiza dos cambios ocurridos en la atención psiquiátrica en Brasil en los últimos veinte años: la adopción del modelo científico neurobiológico de la psiquiatria estadounidense por parte de la psiquiatria brasileña, como especialidad médica; y la consolidación del movimiento de Reforma Psiquiátrica, a través de la aprobación de la ley 10216, de abril de 2001, que llevó a la implementación de un modelo de

desinstitucionalización en la red de Salud Mental y a la adopción de prácticas asistenciales renovadas, el llamado cuidado clínica psicosocial. El trabajo critica las distorsiones derivadas del reduccionismo fisicalista generado por la psiquiatría biomédica contemporánea. También analiza la asistencia que ofrecen los dispositivos de la Reforma Psiquiátrica, destacando la necesidad de utilizar un abordaje multiparadigma de los trastornos mentales graves. De esa forma, es posible tener en cuenta los aspectos biológicos, corporales, subjetivos, simbólicos y sociales de la enfermedad mental, en una interacción compleja y complementaria, que permite ampliar la práctica clínica y renovar el cuidado de la salud mental.

Palabras clave: Reforma psiquiátrica. Psiquiatría biológica. Clínica de atención psicosocial. Salud mental. Clínica ampliada.

RÉSUMÉ

Cet article traite de deux changements qui ont eu lieu dans les soins psychiatriques au Brésil au cours des vingt dernières années: l'adoption du modèle scientifique neurobiologique de la psychiatrie américaine par la psychiatrie brésilienne, en tant que spécialité médicale; et la consolidation du mouvement de Réforme Psychiatrique, à travers l'approbation de la loi 10216 d'avril 2001, qui a conduit à la mise en œuvre d'un modèle de désinstitutionnalisation dans la structure de soins de la santé mentale et à l'adoption de pratiques de soins renouvelées, la soi-disant clinique du soins psychosociaux. L'article critique les distorsions produites par le réductionnisme physicaliste généré par la psychiatrie biomédicale contemporaine. Il analyse également l'assistance proposé par les dispositifs de la Réforme Psychiatrique, soulignant la nécessité d'utiliser une approche multiparadigme des troubles mentaux graves. Ainsi, il est possible de prendre en compte les aspects biologiques, corporels, subjectifs, symboliques et sociaux de la maladie mentale, dans une interaction complexe et complémentaire, qui permet une pratique clinique élargie et une pratique renouvelée des soins en Santé Mentale.

Mots clés: Réforme psychiatrique. Psychiatrie biologique. Clinique de soins psychosociaux. Santé mentale. Clinique élargie.

MANOEL OLAVO LOUREIRO TEIXEIRA

Médico psiquiatra.

Mestre e Doutor em Psiquiatria e Saúde Mental pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Entre o cérebro e a clínica ampliada: psiquiatria biológica e reforma psiquiátrica no Brasil

Psiquiatra do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil/UFRJ.

Pesquisador Titular do Instituto Nacional de Infectologia Evandro Chagas – Fundação Oswaldo Cruz – INI/FIOCRUZ.

manoelolavo@gmail.com

Orcid: 0000-0003-1360-536X

Citação:

TEIXEIRA, Manoel Olavo Loureiro. Entre o cérebro e a clínica ampliada: psiquiatria biológica e reforma psiquiátrica no Brasil. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 16.08.2021 / Aceito: 21.10.2022

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



RESENHA

Elementos da clínica psicanalítica:
volume 2 – as implicações do amor

Denise Maurano

Contra Capa; Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2022, 264 págs.

Sobre a segunda parte de uma trilogia psicanalítica

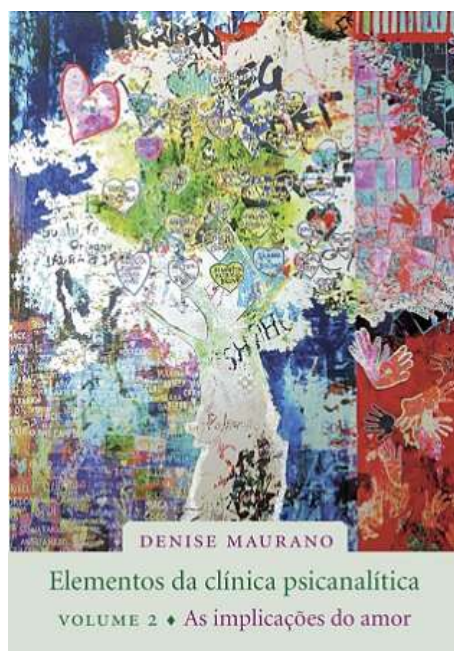
About the second part of a psychoanalytic trilogy

Acerca de la segunda parte de una trilogía psicoanalítica

Sur le deuxième volet d'une trilogie psychanalytique

BRUNO WAGNER GOYTAKÁ SANTANA

À semelhança de Sófocles, tragediógrafo da Grécia Antiga que escreveu a Trilogia Tebana, onde Freud foi buscar o mito de origem da psicanálise, Denise Maurano também nos apresenta uma trilogia, dessa vez tendo por mote os **Elementos da clínica psicanalítica: as implicações do amor**. Na sua primeira parte, apresentou as relações entre o desejo e a ética da psicanálise. Na segunda, com a qual nos ocuparemos aqui, apresenta “as implicações do amor” como operador constituinte da clínica psicanalítica. Na terceira parte, segundo diz o preâmbulo do primeiro volume da trilogia, percorrerá o campo das torções do gozo.



Creio que esse segundo momento da trilogia de Maurano poderia ser considerado como um momento de elaboração desdobrada da afirmação lacaniana que diz que a ética da psicanálise vai na direção de “um aprofundamento da noção do real” (LACAN, 1997, p. 21). Daí o porquê do prefácio feito por Alain Dider-Weill à referida obra trazer como mote o matema lacaniano S (A barrado) — que quer dizer o “significante do Outro no que ele é barrado” (LACAN, 2008, p. 34), ou ainda, a falta de um significante no campo do Outro — haja vista as implicações que esse matema mantém para com o real, registro este que se caracteriza por ser impenetrável pelo simbólico. Ao traçar o matema S (A barrado), Lacan juntou “uma dimensão a esse lugar A, mostrando que, como lugar, ele não se aguenta, que há ali uma falha, um furo, uma perda. (...) Aí está algo de completamente essencial à função da linguagem” (LACAN, 2008, p. 34), apontando então para algo que a linguagem não recobre.

Isso vem a calhar na medida em que no centro do trabalho de Maurano está o que diz respeito às questões do amor, tema esse inesgotável por mais que dele falemos, e donde, portanto, decai um resto que volta sempre ao mesmo lugar, irrecobrável. Denise Maurano apresenta-nos a clínica psicanalítica como tendo por fio de Ariadne, fio que conduz e norteia o processo de análise, o campo do amor, seja no tocante ao analisante ou ao analista: as questões do amor são como o novelo onde se desenrola o fio que nos orientará nesse labirinto em que o sujeito se encontra enodado. “O mal de amor que conduz os sujeitos aos nossos divãs” (MAURANO, 2022, p. 09) remete-nos precisamente à dimensão já ressaltada por Freud em “A dinâmica da transferência”: a transferência de sentimentos para a pessoa do médico é em último termo transferência de amor (FREUD, 2012, p. 98). Porém, esses sentimentos podem ser tanto ternos quanto hostis em relação ao analista, o que nos mostra que, haja vista a diversidade de sentimentos em jogo, o processo de análise está muito para além de ser meramente um trabalho intelectual (MAURANO, 2022, p. 13).

Nessa esteira coloca-se um segundo vetor central nas observações da autora: uma homologia estrutural entre a psicanálise e a tragédia (MAURANO, 2022, p. 205). “Tragédia” não deve ser entendida aqui no sentido de algo “dramático”, mas como concepção de arte em que se está intrinsecamente ligado à uma ética (e não “moral”) na qual não se prima pela “boa medida”, por um ideal de conduta, por um Bem a se atingir, nem, portanto, pelo recalque das intensidades vividas, mas pela celebração do paradoxo onde o que a vida reúne de melhor e de pior pode ser acolhido, afirmado, e transfigurado

por um efeito artístico que permite ao sujeito relançar o seu desejo apesar da dimensão de horror, de estranho (*Unheimlichkeit*), que a existência também comporta. A arte trágica é assim um convite, uma aposta, à que a vida possa ser convocada e afirmada com o que ela inclui de real, por mais improvável, como quer Lacan, que ela, essa dama, a vida, como fala Nietzsche (NIETZSCHE, 2011, p.103), o seja. A concepção de arte trágica destaca-se assim por ir na via de uma intensificação do desejo, e não do seu recalque.

Nessa segunda parte de sua trilogia, a autora extrai toda fecundidade do fato de ter elegido o campo da transferência, campo fundamentalmente clínico, como ponto de partida para realizar um aprofundamento da noção do real. A transferência, enquanto transferência de amor, será tomada como material a ser manejado pelo analista de forma tal que o encontro com o real não se dê como que empurrando o analisando na direção de um Nada bruto, mas por um amor-tecimento gerado pela transferência, de maneira que o sujeito em análise possa, por um efeito de beleza transfigurador que age na transferência, e que pode estar localizado na sonoridade da voz, realizar uma mudança em sua posição subjetiva, em seu modo de gozar.

Portanto, com o matema S (A barrado) não se trata de fazer uma apologia ao Absurdo, pois no quê isso contribuiria para um reposicionamento do sujeito face ao seu sintoma? Onde entraria aí em conta a dimensão do inconsciente? Daí a importância do trabalho detido sobre o conceito de transferência, sobre as implicações do amor, para então, a partir desse ponto, acenar em seguida com a ascendência do real sobre o simbólico. Maurano vai apontar como isso se relaciona com a queda da função do pai, e com o encaminhamento rumo ao feminino.

Dado que a tragédia aponta para um esgarçamento da lei, para uma transgressão da *Até*, limite fatal de até onde se pode ir (LACAN, 1997, p. 337), Maurano percorrerá os campos da literatura, da arte trágica e da psicanálise, a fim de lançar a hipótese que a orienta: dar o passo para além do Outro e ir assim de encontro ao feminino (para além da mulher) equivale a dar um passo para além do pai, e pode assim ser pensado em analogia aos modos de subjetivação encontrados em cada época — na antiguidade, buscou-se a salvação fazendo-se apelo às leis da *pólis*; na Idade Média, fazendo-se apelo a Deus; na Idade Moderna, através do apelo à Razão; na contemporaneidade, a busca por garantias apela à inflação libidinal, na expectativa de que por meio do amor e do sexo o sujeito esteja a salvo do campo da divisão e da falta. Entretanto, tal como a tragédia ao fim aponta para a morte e para a queda do herói, para “o fracasso das garantias supostas a um Outro

(...), a Deus, o Pai” (MAURANO, 2022, p. 222), a psicanálise vai por fim na direção de *A (barrado) mulher*, ou seja, na direção do que não pode ser apreendido pela representação, na direção do gozo feminino, da dessubjetivação e do luto do objeto. Isso se faz possível dado o efeito de transfiguração que é operado por via da transferência (MAURANO, 2022, p. 253).

Por último, para coroar essa obra de sua trilogia, Maurano nos apresenta um anexo onde tece considerações bastante atuais sobre os efeitos da pandemia da covid-19 nos consultórios clínicos, efeitos esses considerados como sendo mais uma oportunidade para que a psicanálise explore a fecundidade do acionamento da fala nas diversas variações em que o dispositivo da fala vem aparecendo na contemporaneidade, inclusive por meio dos atendimentos *on-line* (MAURANO, 2022, p. 246).

Boa leitura!

Referências

- FREUD, Sigmund. **Sobre la dinámica de la transferencia**. In: Obras Completas, vol. XII. Buenos Aires: Amorrortu, 2012 (Trabalho original publicado em 1912).
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética (1959-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-73)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MAURANO, Denise. **Elementos da clínica psicanalítica: as implicações do amor**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2022.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRUNO WAGNER GOYTAKÁ SANTANA

Psicanalista.

Psicólogo no Hospital Municipal de Areias – SP.

Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida.

Membro associado ao Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro.

brunowagnersou@yahoo.com.br

Orcid: 0000-0001-7232-5523

Citação:

SANTANA, Bruno Wagner Goytaká. Sobre a segunda parte de uma trilogia psicanalítica. Resenha do livro Elementos da clínica psicanalítica: volume 2 – as implicações do amor, de Denise Maurano. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, jun. 2023.

Submetido: 31.05.2023 / Aceito: 07.06.2023

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



TESES E DISSERTAÇÕES

A sublimação para além da arte

The sublimation beyond art

La sublimación más allá del arte

La sublimation au-delà de l'art

Mestrado em Psicologia | Universidade Federal do Ceará

Fortaleza, 2018

MAURO REIS ALBUQUERQUE

A pesquisa surge pelo interesse no campo de interseção entre psicanálise e arte, e da percepção de uma íntima associação entre o conceito de sublimação e o trabalho com a arte. A pergunta de partida que daí surge é descrita como “quais são os desencontros entre sublimação e arte?” O objetivo geral que norteia a pesquisa configura-se como examinar os limites da relação produzida entre arte e sublimação, do qual se depreende três objetivos específicos, a saber, discutir como os processos de idealização afetam a sublimação e a criação artística, investigar a especificidade da criação artística em relação a outros processos criativos e recolher aspectos da sublimação não relacionada a arte. Para tanto, a obra freudiana foi percorrida nos pontos em que o autor elabora os conceitos de idealização e sublimação, de onde também se depreendeu aspectos acerca da pulsão, da identificação e do recalque. Tais esforços também conduziram ao estudo do caso de Leonardo da Vinci, no qual esses conceitos puderam ser discutidos de forma concreta e junto à leitura de Jacques Lacan e Orlando Cruxên. A partir disso, o sétimo seminário de Lacan foi tomado como campo para avançar na pesquisa, considerando que é a fonte mais utilizada para a discussão lacaniana do conceito de sublimação. Ao longo desses esforços, depreende-se aspectos acerca da satisfação da pulsão e sua relação com a instância da Lei, e de como esta se forma a partir da formação dos ideais ao longo da constituição psíquica, bem como de seu papel no processo sublimatório. Percebe-se certa organização entre os

processos de idealização e sublimação, cuja interação é distinguida nas obras de Freud e de Lacan.

Palavras-chave: Sublimação. Idealização. Ideal do eu. Psicanálise e arte. Pulsão.

Disponível na íntegra em:

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39365>

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



TESES E DISSERTAÇÕES

**Amor, feminino e solidão:
um estudo psicanalítico sobre invenções da existência**

Love, feminine and loneliness: a psychoanalytic study on inventions of existence

El amor, lo femenino y la soledad: un estudio psicoanalítico sobre las invenciones de la existencia

Amour, féminin et solitude: une étude psychanalytique sur les inventions de l'existence

Doutorado em Psicanálise | Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 2021

ANA SUY SESARINO KUSS

Esta tese se propôs a investigar três grandes temas: amor, feminino e solidão, como modalidades de invenção para a existência. No primeiro capítulo, sobre o amor, primeiramente buscou-se pensar a constituição do sujeito a partir de seu encontro com o amor primeiro, a mãe, e depois com a interdição que vem sustentada pelo pai. No segundo capítulo a proposta foi de demonstrar que o feminino é a porção que não se articula à lógica fálica que cabe a todo o ser falante, ainda que em nossos dias ainda as mulheres fiquem mais tocadas à lógica não-toda do que os homens. No terceiro capítulo discorreu-se sobre a solidão, destacando que a solidão não é o mesmo que o isolamento, tecendo considerações sobre o Um e o impossível de diferenciar no campo do Outro. Ao final, discorremos sobre invenções, já que nossa proposta aqui foi tratar do amor e da solidão como invenções femininas.

Palavras-chave: Amor. Feminino. Solidão. Invenção.

Disponível na íntegra em:

<http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/19618>

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.



COPYRIGHT

Esta é uma revista de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados.

This is an open-access journal, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

Esta es una revista de acceso libre, que permite el uso, distribución y reproducción sin restricciones en cualquier medio para fines no comerciales, siempre que se cite el autor y la fuente.

Il s'agit d'un magazine en accès libre, ce qui permet une utilisation, une distribution et une reproduction sans restriction sur tout support à des fins non commerciales, à condition que l'auteur et la source soient cités.

