

ISSN: 1679-9887

Psicanálise & Barroco em revista

Revista de Psicanálise, Memória, Arte e Cultura

Psicanálise & Barroco em revista
Revista de Psicanálise, Memória, Arte e Cultura.

Psicanálise & Barroco em revista é publicada pela linha de pesquisa Memória Subjetividade e Criação do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e pelo Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Editores responsáveis

Editora-Chefe: Denise Maurano
Editor: Francisco Farias
Editora: Nilda Sirelli

Conselho Editorial

Angela Coutinho (UNIV. SANTA ÚRSULA/ RJ)
Betty Bernardo Fuks (PUC/RJ e CES/MG)
Carlos Eduardo Leal Vianna Soares (FAMATH)
Cristina Monteiro Barbosa (UFRJ)
Edson Luiz André de Souza (UFRGS)
Eliana Yunes (PUC/RJ)
Jean-Claude S. Soares (UFJF)
Júlio Cesar de Souza Tavares (UFF/RJ)
Luciano da Fonseca Elia (UERJ)
Luiz Eduardo Prado de Oliveira (UNIV. PARIS VII)
Marco Antônio Coutinho Jorge (UERJ)
Sérgio Paulo Rouanet (Academia Brasileira de Letras)
Rogério Lustosa Bastos (UFRJ)
Sérgio Nazar David (UERJ)
Sônia Alberti (UERJ)

Pareceristas Ad-Hoc

Caciana Linhares (UNIFOR)
Cláudia Henschel (UFF)
Daniela S. Chatelard (UNB)
Gilza Tarré (UERJ e UNESA)
Leonardo Danziato (UNIFOR)
Lucia Maria de Freitas Perez (UERJ)
Maria Cristian Poli (UFRGS)
Marília Etienne Arreguy (UFF)
Miguel Angelo (UNIRIO)
Nadiá de Paulo Ferreira (UERJ)
Rita Manso (UERJ)
Sandra Vilma Paes Barreto Edler (UFRJ /SPID)

Equipe técnica

Revisores de normas técnicas de publicação: Manuela Rocha, Érika Ferreira Barbosa
Colaboração na Revisão de Normas técnicas: Juliana Nogueira De Sá Cardoso, Luisa Bosquê e Ana Carolina Graça Franco
Revisor de língua portuguesa: Amanda dos Santos Anacleto
Técnico de informática: Luis Vinicius do Nascimento.

Endereço para correspondência/Address for correspondence/Adresse pour correspondance

Psicanálise & Barroco em revista

Programa de Pós-Graduação em Memória Social, UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pasteur, 458 - Urca - CEP 22.290-240 - Rio de Janeiro - RJ.

Secretaria - (21) 2542-2820 / Coordenação - (21) 2542-2708

e-mail: revista@psicanalisebarroco.pro.br

Psicanálise & Barroco em revista

Ano 11, Número 02: Edição Dezembro de 2013

Rio de Janeiro, RJ.

Psicanálise & Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Ano 11, Número 02: Edição Dezembro de 2013.

Sumário

Editorial 09

Nilda Sirelli

Artigos

**DELÍRIO E A INVENÇÃO DO SABER: O delírio enquanto
invenção de saber e a invenção de saber acerca do
delírio**..... 14

Raquel Coelho Briggs de Albuquerque

**O SABER E O AMOR TRANSFERENCIAL: na vida e na
prática analítica, o sujeito é capaz de renunciar ao gozo
para saber?**.....29

Luiza Pessin

A TRANSFERÊNCIA E SEU MANEJO CLÍNICO.....41

Nilda Martins Sirelli

O QUE PODE O ANALISTA OFERECER AO SUJEITO ADOLESCENTE?.....52

Aline Lima Tavares

SUPEREU, DESEJO E GOZO: incidências na clínica da histeria.....60

Irvina Leite de Sampaio e Laéria Fontenele

A ANGÚSTIA DIANTE DO SUCESSO.....80

Maurício Eugênio Maliska

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: o reconhecimento na política cultural vigente.....92

Alexandre Fernandes Corrêa

ESSA ESCRITA DO IMPOSSÍVEL: uma abordagem do Real em “Um sopro de vida” de Clarice Lispector.....109

Ingrid Mara Cruz Klinkby e Paulo José Carvalho da Silva

CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO ATRAVÉS DA FILOSOFIA NIETZSCHIANA: Uma leitura de *O Retrato de Dorian Gray*136

Yvisson Gomes dos Santos

A EXPERIÊNCIA DA POESIA DO AMOR EM DANTE MILANO
.....148

Alexandre Fernandes Corrêa

**DIMENSÕES DA SUBLIMAÇÃO NA TRAGÉDIA GREGA A
PARTIR DA NOÇÃO DE FEMININO NA PSICANÁLISE**168

Hevellyn Corrêa e Maria Cristina Poli

**ARTUR LESCHER E O BARROCO NA ARTE BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA**184

Alessandra Affortunati Martins Parente

**ARTE, FOTOGRAFIA E FORMAS DE PERCEÇÃO EM
WALTER BENJAMIN**.....198

Anna Hartmann Cavalcanti

**PSICANÁLISE E CIÊNCIA: A EMERGÊNCIA DE UM SUJEITO
SEM QUALIDADES**.....210

Márcio Ramos Ferreira e Sônia Alberti

Contents..... 224

Sommaire.....228

Instruções aos autores.....232

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Editorial – Revista v. 11 n. 02

É com imenso prazer que Psicanálise e Barroco em Revista convida a todos para leitura de nossa mais nova edição. No segundo volume de nosso décimo primeiro ano de edição, contamos com uma diversidade de temas para deleite de nossos leitores. Os artigos discutem a clínica psicanalítica, e seu manejo nas diferentes estruturas clínicas, assim como a sua ética, uma diversidade de articulações com a arte e a filosofia, especialmente com Nietzsche e Benjamin, e a articulação entre psicanálise e ciência. Vamos então apresentar uma breve descrição de nossos artigos, para que possamos saboreá-los e deixar em nossos leitores um gostinho de quero mais...

No primeiro artigo *Delírio e a invenção do saber: o delírio enquanto invenção de saber e a invenção de saber acerca do delírio*, Raquel Coelho Briggs de Albuquerque aborda o importante tema da psicose, mais especificamente da construção delirante na paranóia. Nas vias freudianas, trata da importância da construção delirante, questionando seu manejo clínico, e a possibilidade do psicótico construir um saber sobre seu próprio delírio, se utilizando dele, mas também dele prescindindo.

O artigo *O saber e o amor transferencial: na vida e na prática analítica, o sujeito é capaz de renunciar ao gozo para saber?*, de Luiza Pessin, trabalha a importante formulação lacaniana, de que o analista ocupa o lugar de sujeito suposto saber, e a esse que supõe um saber o sujeito ama. A transferência seria, portanto, efeito dessa suposição de saber que é antes de tudo constituinte para o sujeito, e a análise caminhará no sentido de “quebrar o encanto” que liga o sujeito ao Outro, e, logo, ao analista.

Sendo a transferência um dos conceitos fundamentais da psicanálise, como destacado por Lacan, O artigo *A transferência e seu manejo clínico* de Nilda Martins Sirelli, continua discorrendo sobre o tema trazendo um caso clínico que aponta as dificuldades que o analista pode encontrar frente a demanda transferencial. Freud ressalva que as únicas dificuldades realmente sérias que o analista tem de enfrentar residem no manejo da transferência. Manejo, prenhe de consequências, e isso para o melhor e para o pior. É por esse manejo que uma análise pode acontecer, mas é também por meio dele que esse mesmo processo pode ser

interrompido. A autora aponta que a única recomendação que Freud nos dá, é que algo desse investimento direcionado ao analista só pode vir a ser manejado pela experiência de sua própria análise, via de não tentar reatar o que se escuta com a conservadorismo de nossa realidade psíquica.

O artigo *O que pode o analista oferecer ao sujeito adolescente?*, de Aline Lima Tavares, relata um caso clínico, articulando uma experiência de trabalho num abrigo municipal com a teoria e clínica psicanalítica sobre a adolescência. Discute uma questão ética cara à psicanálise: a escuta como uma via para abrir possibilidades desses adolescentes se responsabilizarem por seu destino, apontando a falácia de querer-o-bem-do-sujeito, já que este, constituído a partir do real, resiste a qualquer tentativa de pastoral apregoada pela moral.

Ainda na discussão sobre a clínica, apresentamos o artigo *Supereu, desejo e gozo: incidências na clínica da histeria*, de Irvina Leite de Sampaio e Laéria Fontenele. O artigo trata de alguns efeitos advindos da incidência do supereu na histeria, estabelecendo pontos de aproximação e distanciamento em relação à neurose obsessiva. As manifestações superegóicas são abordadas levando em consideração o caráter paradoxal do Supereu, no que se refere a sua vinculação à lei, ao desejo e ao gozo, e, destacam ainda a hipótese de que na histeria o olhar, para além da voz, teria um importante papel na instauração do supereu. Ao discutir as particularidades do comparecimento da instância superegóica na neurose histérica, as autoras refletem acerca das consequências destas para a clínica e para a posição do analista.

Na sequência apresentamos o artigo *A angústia diante do sucesso*, de Maurício Eugênio Maliska. O autor retoma a discussão freudiana sobre a estranha reação de angústia frente ao sucesso, contrariamente ao que se poderia esperar, em que a angústia poderia ser uma reação frente ao fracasso. O autor aponta que o sucesso vem na forma de angústia, pois é a possibilidade imaginária de nada faltar; e o fracasso surge como um alívio dessa angústia. A saída da angústia aponta para a emergência da castração, que instaura o desejo como possibilidade de saída da angústia. Via que só é possível se o sujeito aceita a falta, a inconsistência do Outro inerente a qualquer sucesso.

Articulando psicanálise e cultura, temática cara a *Psicanálise e Barroco*, inauguramos uma série de artigos que vem tratar dessa relação, seja pelo campo da política de patrimonialização, ou por sua articulação com diferentes manifestações artísticas.

O artigo de Alexandre Fernandes Corrêa, *Identificações cristalizadas: o reconhecimento na política cultural vigente*, aponta que o reconhecimento é fator fundamental no processo identificatório e constitutivo do sujeito e do laço social, sinalizando

os significantes valorizados e idealizados que servem de pontos de referência para o Eu e sua identidade, porém, subjetividade e cultura se entrelaçam complexificando a discussão. Nesse contexto, o Estado, por meio de políticas públicas, mapeia o campo do que será reconhecido e patrimonializado, oferecendo identidades a priori e encenando identificações que se cristalizam em significantes fixos, auto-excludentes. A proposta do autor é que ao invés do reconhecimento favorecer a criatividade de uma identificação simbólica dialética, permitindo a criação e uma separação menos assujeitada, fruto de elaborações *a posteriori*, o reconhecimento fixado na patrimonialização excessiva reafirma o véu da alienação, transformando-se em poder de assujeitamento.

Abrindo uma série de artigos que trabalham a relação entre psicanálise e arte, apresentamos *Essa escrita do impossível: uma abordagem do Real em “Um sopro de vida de Clarice Lispector”*, de Ingrid Mara Cruz Klinkby e Paulo José Carvalho da Silva. Os autores estabelecem um diálogo entre a escrita literária de Clarice Lispector e alguns conceitos da psicanálise lacaniana. Trazendo a obra de Clarice Lispector, o artigo nos convida a passear por diversos de seus textos, como uma via de transmissão e discussão de diversos conceitos da psicanálise, especialmente em torno do que, embora se articule com a linguagem, é indizível, como o Real e a escrita.

Seguimos com o artigo *Considerações sobre o belo através da filosofia nietzschiana: uma leitura de “O Retrato de Dorian Gray”* de Yvisson Gomes dos Santos. O autor recorre a filosofia, especialmente a Nietzsche para nos trazer o seu conceito de belo, e com ele realizar a articulação com a obra de ficção *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Utiliza ainda alguns apontamentos através da psicanálise como recurso complementar ao texto, no intuito de codificar o ideário do filósofo alemão com relação às suas considerações sobre o belo.

O artigo *A experiência da poesia do amor em Dante Milano* de Alexandre Fernandes Corrêa, traz uma importante contribuição aos estudos sobre o Imaginário do Mal e da Literatura, assim como para o aprofundamento da reflexão acerca das articulações possíveis entre amor, ódio e ignorância, tomando como ponto de partida a teoria lacaniana elaborada a partir das proposições de Baruch Spinoza. Com tal intuito o texto realiza uma incursão sumária sobre a história cultural do significante (LACAN, 1956/1988) ‘magia negra’ sobressalente na obra literária e na vida do poeta carioca Dante Milano (1899-1991).

Em *Dimensões da sublimação na tragédia grega a partir da noção de feminino na psicanálise*, Hevellyn Corrêa investiga a sublimação através da articulação entre o conceito de feminino em psicanálise e a tragédia grega, cotejando elementos que nos apontam uma

dimensão da sublimação que porta características do feminino apresentadas na tragédia. A autora parte da falta, do vazio como ponto comum entre a tragédia grega e a psicanálise, que lhes confere movimento e os liga a um movimento criativo, tratando-se do desejo em sua condição eminentemente faltosa. Os paradoxos sustentados na tragédia grega – sobretudo pelas figuras femininas - denunciam esta base desejosa, mostrando que a contenção e o elogio ao horror realizado pelo trágico são de uma ordem não fálica, pois é enquanto gozo Outro que podemos pensar um trabalho sublimatório sustentado no *pathos*, compreendido a partir da dimensão criativa que seu conflito oferece.

No artigo *Artur Llescher e o barroco na arte brasileira contemporânea* Alessandra Affortunati Martins Parente analisa algumas obras do artista brasileiro Artur Lescher. A composição dessas obras parece ter origens antagônicas: por um lado, existem elementos cujas raízes poderiam ser escavadas no Renascimento e, por outro, há aspectos que remetem ao Barroco. Quando se toma distância de uma leitura mais comum acerca da arte de Lescher – que costuma ligá-la predominantemente à arquitetura modernista –, torna-se possível perceber uma faceta lúdica e infantil em suas obras. Nessa arte, a brincadeira deixa de ser um aspecto irrelevante e pueril para ganhar uma face subversiva. Ela navega na contracorrente de um espírito melancólico, próprio da modernidade e recupera a seriedade do brincar infantil. Esse lado irreverente e zombeteiro se vincula ao Barroco, mas ressurge em algumas obras de arte recentes, como as de Lescher.

Anna Hartmann Cavalcanti nos presenteia com seu artigo *Arte, fotografia e formas de percepção em Walter Benjamin*. Walter Benjamin, em seus escritos “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, examina o impacto das transformações técnicas no processo de criação e recepção da obra de arte. Seu propósito é compreender como a reprodutibilidade técnica repercute e transforma o campo da criação artística e como tal transformação requer a produção de novas categorias estéticas para pensá-la. A partir da análise de ensaios de três fotógrafos dos séculos XIX e XX - David Hill, Karl Blossfeldt e Eugène Atget - Benjamin investiga como a imagem é capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, gerando reflexão e novas formas de percepção. Neste artigo, pretendo mostrar como os escritos de Benjamin permitem pensar a fotografia em uma perspectiva de experimentação e de reflexão, problematizando não apenas as rupturas resultantes do processo de transformações da arte pela técnica, mas a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas de arte.

Fechamos nossa edição com o artigo *Psicanálise e Ciência: a emergência de um sujeito sem qualidades*, de Márcio Ramos Ferreira e Sônia Alberti. O artigo visa contribuir com o debate entre a psicanálise e a ciência enquanto fundamento para a emergência do sujeito tal como definido pela psicanálise. Vale-se de considerações sobre o Cogito cartesiano, das formulações freudianas e das formulas de alienação e separação para levantar a hipótese de que a psicanálise, para além de subverter o sujeito cartesiano, e por ser filiada à ciência, é o instrumento mais eficaz para efetuar um furo no saberes biologicistas apoiados nas ideologias de quantificação do real e no erro epistemológico do realismo psicológico. A todos, uma boa leitura!

Nilda Sirelli

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseebarroco.pro.br
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.
Memória, Subjetividade e Criação.
www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php
revista@psicanaliseebarroco.pro.br / www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

DELÍRIO E A INVENÇÃO DO SABER: O delírio enquanto invenção de saber e a invenção de saber acerca do delírio

*Raquel Coelho Briggs de Albuquerque**

RESUMO: O presente trabalho pretende abordar, por um lado, o delírio enquanto invenção de saber e, por outro lado, a invenção de saber, do sujeito, acerca do delírio. Por um lado, a invenção delirante pode possibilitar ao sujeito paranóico uma estabilização, localizando no mundo a partir de uma construção de sentido. Por outro lado, porém, essa mesma construção, por não ser partilhável, pode acabar afastando o sujeito do laço social. A partir da clínica, observa-se que, em alguns casos, o sujeito delirante é capaz de manter um certo distanciamento em relação ao delírio, construindo um saber acerca do mesmo. Perguntamos se é possível ao sujeito delirante prescindir de seu delírio sem, no entanto, deixar de servir-se dele.

PALAVRAS-CHAVE: Delírio. Paranóia. Direção de tratamento.

Introdução

Se há saber, se é possível colocar-se a pergunta sobre o saber, então é muito natural que eu me tenha agarrado com isso, porque a paciente de minha tese, o “caso Aimée”, bem, ela sabia. Ela confirma, simplesmente, aquilo de que vocês compreendem de que eu hei partido: ela inventava. O que não basta, por certo, para assegurar, para confirmar, que o saber se inventa, porque, como se diz, ela desvaraíva... Mas foi assim que me veio a suspeita.
(LACAN, Jacques. *Les non dupes errent*. Lição de 19 de fevereiro de 1974[tradução nossa

Este trabalho tem suas origens naquilo que podemos chamar um ‘encontro com a psicose’, no sentido de que a psicose suscita, naquele que se depara com ela, certo encontro com o Real. Se deparar com um sujeito antes e depois de um desencadeamento, traz à tona o inapreensível da realidade, ao mesmo tempo que impressiona pelo trabalho de reconstrução do mundo que se inicia a partir de então. É assim que nos interessamos pelo tema do delírio, acompanhando o árduo trabalho de sujeitos que, paradoxalmente, estruturam suas realidades delirantemente, ao mesmo tempo que fazem apelo à inserção no laço social.

No campo da psicanálise, encontramos muitos estudos em torno da tese freudiana de que o delírio é uma tentativa de cura (FREUD, 1911). Dessa forma, quando um sujeito psicótico chega ao consultório, sabemos que é preciso ouvir suas produções, considerando o delírio não como uma patologia a ser extirpada, mas como uma estruturação que permitirá ao sujeito se localizar no mundo e, até mesmo, se inserir no laço social. Entretanto, o delírio, tão importante ao sujeito, é também, muitas vezes, um impedimento à inserção no laço. A partir disso, como fica a direção de tratamento na paranóia? Como fazer com que a função delirante não acabe por isolar o sujeito do laço social? São estas, as perguntas que nos orientam neste trabalho.

O delírio enquanto invenção de saber

O delírio, como bem notou Freud (1915/2006), é constituído de palavras. E, embora o sujeito delirante esteja inserido na linguagem, ele encontra-se excluído do discurso, evidenciando, num primeiro momento, o quão inapreensível e aterrorizante é o Real e, num segundo momento, o quão fictícia é a realidade psíquica.

Tal qual aconteceu com Schreber (FREUD, 1911), num primeiro momento da construção delirante, é comum que o sujeito encontre-se sozinho, em um mundo

insuportavelmente ameaçador, no qual não se vê investimento libidinal algum, nem em si mesmo, nem nos outros. Essa fase do delírio evidencia a face de puro significante da linguagem, o insuportável do encontro com o Real, assim como o radicalismo do desamparo humano.

Num segundo momento da construção delirante – momento de uma construção megalômana – o sujeito delirante, ainda sozinho, excluído do laço, pode construir um mundo não tão ameaçador, no qual ocorre um investimento libidinal em si mesmo e se evidencia a faceta de significação da linguagem. É espantoso, nessa fase, o quanto o caráter radicalmente fictício da realidade psíquica fica evidenciado. Aqui, o sujeito constrói um laço com o Outro, sustentando sua existência. Um laço, entretanto, não partilhado, o que o leva, na maioria dos casos, a uma dificuldade de inserção no laço social. Esse investimento libidinal em si mesmo, porém, mostra-se importantíssimo na empreitada da tentativa de cura que o paranóico traça para si.

O delírio, essa invenção de saber, vem para dar consistência ao irrepresentável. Freud (1915/2006) nos diz que o delirante faz um investimento libidinal em palavras por não podê-lo fazer em coisas. Assim, se o sujeito, por algum motivo, está com medo de morrer, pode dizer, delirantemente, que seu fim está próximo, que estão querendo matá-lo, que está com uma determinada doença... como aconteceu com Roberto que, certa vez, trouxe o tema da morte e, conseqüentemente, do medo dela, a partir da afirmação delirante de que estava com câncer. Ele tinha um caroço nas costas, o qual afirmava ser um câncer, mesmo após as explicações médicas de que aquilo era apenas um cisto sebáceo que seria facilmente retirado. As invenções delirantes vêm para dar consistência ao que acomete o sujeito, como o medo da morte, por exemplo. E precisam ser ouvidas, ao pé da letra, como diz Lacan (1953-54/1985).

Os fenômenos elementares portam o saber sem a necessidade do deciframento. Assim, tanto a alucinação quanto o delírio – num primeiro momento - surgem enquanto expressão de um determinado modo de gozo, sem, entretanto, um mediador ante o Real. É só com a estruturação delirante, num momento posterior, que o delírio constituirá um anteparo ante o Real, uma invenção de saber.

É nesse sentido que, em *Construções em Análise* (1937), retomando o que havia sido assinalado em seu *Rascunho H* (1895), Freud traz uma analogia entre a estruturação neurótica – fantasística - e a estruturação psicótica – delirante - e afirma que em ambas haveria uma tentativa de explicação e de cura, com a diferença de que na psicose não seria possível recuperar o fragmento de experiência perdido que haveria sido rejeitado e que,

portanto, o delírio portaria um elemento de *verdade histórica* – aquilo que se torna verdade através do tempo – inserido no lugar da realidade rejeitada.

Seguindo os passos de Freud, Souza (1999) nos diz que a estruturação delirante tem por função estabelecer um intervalo feito de significantes que vêm se instalar entre o psicótico e o Outro, ou seja, uma tentativa de separação, sendo o delírio, “esse próprio intervalo” (p. 67). No mesmo sentido, Quinet (2000) afirma que a estruturação delirante tem a função de conectar e desconectar o objeto *a* – que na psicose é o próprio sujeito – com o Outro (p. 66).

A estruturação delirante permite ao sujeito a invenção de um sentido que formará uma cadeia significativa, em sua dimensão imaginária, isto é, de significação. Embora a dialética significativa não se instaure aí, é essa cadeia que permite ao sujeito localizar um objeto fora do corpo: “o processo delirante é uma tentativa do sujeito de fazer a separação desse objeto tentando localizar o gozo num objeto separado do seu corpo” (QUINET, 2000, p.64).

Alberti et Ribeiro (2012) afirmam a importância de o sujeito paranóico trabalhar no sentido de desfazer sua identificação mortífera ao objeto de gozo que ele se faz para o Outro. E isso, seria possível a partir da localização de um objeto que represente o sujeito, para além do corpo, e que ele possa então, oferecer ao Outro. Quinet (2000) nos lembra que “No caso da psicose, por esses objetos não estarem marcados com castração, eles tendem a retornar no campo da realidade do sujeito” (p. 65).

Dessa forma, segundo Soler (2007), ‘um significante representa o sujeito para outro significante’ [aforismo laciano para o sujeito do desejo] seria uma fórmula aplicável à paranóia, tornando possível, a partir da estruturação delirante, abordar o objeto *a* por uma outra via que não a de dejetos.

No desencadeamento de sua psicose, o sujeito é tomado pelo puro gozo, num encontro com o objeto que se dá pela via do Real. A partir da estruturação delirante, torna-se possível ao sujeito abordar o objeto por uma outra via. Mas, que via seria essa?

Sabemos que na psicose o objeto não é separado, não é marcado pela falta, trazendo um gozo narcísico ao sujeito. Seria possível falar de um amor (narcísico) na estruturação delirante? Allouch (1997) nos indica que a erotomania coloca o sujeito em uma posição outra que a da paranóia persecutória, aproximando-se da megalomania. Na erotomania, entretanto, o sujeito se coloca exatamente no lugar de objeto de amor, enquanto na megalomania, observamos a identificação de um objeto separado do corpo, ainda que

atrelado ao eu do sujeito. Lembremos que, enquanto a proposição freudiana da paranóia persecutória é “ele me odeia”, a proposição para a erotomania é “ele me ama” e, para a megalomania: “eu amo a mim mesmo” (FREUD, 1911). Tal proposição nos indica a via do amor, este que é sempre narcísico.

Essa estruturação, embora tão importante ao sujeito, por não ser partilhável, revela-se insuficiente para a inserção do psicótico no laço social. Construindo um mundo que gira em torno de si, o megalômano acaba não conseguindo investir em objetos externos. Por um lado, observamos na clínica, o apelo do sujeito psicótico pela entrada no laço: a tentativa, tantas vezes frustrada, de inserir-se em um grupo, de ter um trabalho, de namorar, de casar-se... E, por outro lado, a exclusão do sujeito, pelo Outro social, ante a invenção delirante, ante a loucura. Dessa forma, a inserção no laço social parece exigir que o sujeito possa, de alguma forma, prescindir de seu delírio, ao mesmo tempo em que a função do delírio como anteparo ante o Real faz com que o psicótico não possa deixar de servir-se dele. Seria possível ao sujeito psicótico, prescindir de sua construção delirante, com a condição de servir-se dela?

A invenção de saber acerca do delírio

*Não é nada raro que o doente, ao cabo de algum tempo,
Seja capaz de exercer certa crítica sobre o delírio
E que o delírio termine perdendo para ele seu caráter de realidade.
(Alonso-Fernández, 1976, p.462 [tradução nossa])*

A psicanálise nos ensina que a teoria deve seguir a clínica e não o contrário. Seguindo esse caminho, apresentamos a seguir um breve fragmento clínico, o qual indica a questão que aqui se coloca, apontando, por um lado, a estruturação delirante e sua função de anteparo ante o Real e, por outro, certa mudança de posição do sujeito em relação a seu delírio, na qual parece ficar menos tomado por ele, construindo uma relação com a invenção delirante distinta daquela do momento de deflagração da psicose. De que se trata nessa posição? Poderíamos falar de uma mudança de posição em relação ao saber delirante? Em que medida isso serve ao sujeito no sentido de uma inserção no laço social?

Um sujeito delirante, que se diz membro do exército, imediatamente após dizer que estava pensando em abandonar essas coisas, que andava cansado disso, nos relata seu sonho que qualificou de ‘revelador’: “eu estava numa luta contra meus inimigos. Então, enviaram uma generala [feminino de general] para me ajudar. Mas ela deu ainda mais trabalho, pois eu tinha que tomar conta dela. E então, três amigos apareceram no meu sonho e

disseram que aquilo tudo era uma ‘viagem’. Eu neguei e então eles me levaram para dentro de uma casa, para a frente de uma janela, a qual estava tampada com tábuas... me mostraram que não havia nada ali, só tábuas. Eu disse que não acreditava neles, que aquilo tudo estava acontecendo lá fora. Eles então me disseram: ‘vamos provar para você’. E me mostraram uma filmagem na qual eu mesmo pregava as tábuas na janela.”

É importante ressaltar que este sonho surge no contexto de um movimento do sujeito que parece indicar certo rearranjo em relação ao saber delirante que se lhe impõe. Já há algum tempo, em não raras vezes, esse sujeito, imediatamente após contar seus delírios – que oscilam, atualmente, entre uma opaca perseguição e uma consistente megalomania – nos diz: “viajei”, ou então, pergunta quase que retoricamente, “estou viajando, né?”. E em seguida, costuma falar dele mesmo, das dificuldade da vida, mas, sobretudo, das dificuldades da vida que não se impõem apenas à ele.

Esse sonho parece indicar a tentativa de inscrever uma fronteira entre o eu e o Outro. Aqui, o saber delirante, frente o qual o sujeito psicótico se encontra como testemunha, como mártir do inconsciente, lhe é apresentado, pelos amigos do sonho, como sua própria invenção.

Na psicose, o sujeito ocupa uma posição de objeto em relação ao saber: a psicose é por excelência o lugar daquele que porta o saber (um saber que vem do Outro), um saber que chega até o sujeito sem dialética, objetalizando-o. Seja na vertente esquizofrênica da falta de sentido, seja na totalidade de sentido apresentada na paranóia, o sujeito ocupa, ali, a posição de objeto deste saber.

Na psicose, não é o sujeito quem porta o saber inconsciente, introjetado pelos significantes de sua identificação simbólica; mas é o Outro quem porta esse saber, absoluto em sua falta de falta. Por não haver falta no nível do Outro, não há desejo, mas puro gozo.

Essa estrutura de saber pode ser colocada em evidência através do chamado ‘delírio de suposição’. Nesse delírio, o sujeito crê saber que o Outro sabe, sem sequer a “necessidade de saber, de inventar aquilo que o Outro sabe” (Allouch, 1997, p.440). O Outro sabe e ponto.

Assim, sendo o Outro, e não o sujeito, quem sabe, o psicótico fica no lugar de testemunha: ele testemunha, como Lacan (1955/56) nos indica, o saber que vem do Outro.

O psicótico é mártir do inconsciente, dando ao termo mártir seu sentido, que é o de testemunhar. Trata-se de um testemunho aberto. O neurótico também é uma testemunha da existência do inconsciente, ele dá um testemunho encoberto que é

preciso decifrar. O psicótico, no sentido em que ele é, numa primeira aproximação, testemunha aberta, parece fixado, imobilizado, numa posição que o coloca sem condições de restaurar autenticamente o sentido do que ele testemunha, e de partilhá-lo no discurso dos outros (LACAN, 1955/56, p.153).

É comum pensar-se que o sujeito paranóico é aquele que sabe tudo, em torno de quem tudo gira – sobretudo em casos de delírios megalomaniacos. Entretanto, Lacan (ibidem, p.157) indica a descrição dessa diferença no texto do próprio Schreber, o qual está transcrito a seguir:

Tudo o que acontece se refere a mim. Ao escrever essa frase, estou plenamente consciente de que as pessoas logo pensarão em uma imaginação doentia da minha parte, pois sei bem que justamente a tendência a referir tudo o que acontece a si mesmo, relacionando-o com a própria pessoa, é um fenômeno que acontece com frequência em doentes mentais. Mas na realidade, no meu caso, passa-se o contrário. Desde que Deus entrou em uma conexão nervosa exclusiva comigo, eu me tornei para deus, num certo sentido, o homem, ou o único homem em torno do qual tudo gira... (SCHREBER, 1903[2006], p. 205).

Destacamos a expressão “o homem, ou o único homem em torno do qual tudo gira”, uma vez que essa expressão se aproxima da descrição de Gérard Primeau¹ de seu mundo imaginário, no qual ele estaria no centro, um “centro solitário”, donde ele é único, “uma espécie de Deus, de semi-deus”.

Gerard Primeau (cujo nome verdadeiro não se sabe) é um paciente entrevistado por Lacan (1975) na década de 1970 que apresenta delírios paranóicos e, num momento posterior, reavalia, de certa forma, suas principais afirmações delirantes de grandeza. É o que nos chama especial atenção em “Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan”.

Na entrevista em questão, o paciente fala a Lacan e ao público presente sobre sua vivência psicótica. O texto, em todo impressionante, nos chama a atenção em especial pela capacidade com que o paciente descreve, separadamente, seu mundo de delírios e seu mundo de realidade; ainda que, apesar dessa mestria, o primeiro continue afetando o segundo, rigorosamente: “Sou consciente desse mundo separado, mas não estou certo de estar consciente de que esse mundo é separado” (LACAN, 1975, p.7).

“É isto puro fruto da minha imaginação, ou eles realmente me ouviram? Eram ambos telepatas receptores, ou é pura imaginação, uma criação?” (LACAN, 1975, p.14)

¹ Paciente que Lacan entrevista no ano em que faz seu seminário *O Sinthoma*, e o qual invoca ao falar das falas impostas de Joyce (Lacan, 1975/76, p.93). Neste seminário Lacan chega a se referir às falas impostas de Gerard Primeau como *sinthoma* (ibidem, p.91).

Evidencia-se, nesta fala, o esforço intelectual do paciente para recobrar seu juízo, chegando mesmo a dirigir a um outro o saber sobre seu padecimento.

O termo ‘círculo solitário’, utilizado por Primeau, parece condensar isso que é seu ‘mundo imaginativo’. Um mundo só seu, onde ele reina soberano. Em contrapartida, esse mundo só seu parece invadir o ‘mundo real’, já que ele é um ‘telepata emissor’ e, assim, suas reflexões mais íntimas tornam-se declaradas. Paradoxo fundamental: se, por um lado, as ideias delirantes não são partilháveis e o sujeito aponta isso com o uso do significante *solitário*, por outro, sua vida íntima é partilhada além da conta, escancarada, num universo sem limites. Fica claro, portanto, que este círculo solitário, que o paciente designa ser sem fronteiras, é ele mesmo. Não é à toa que, ele próprio, localiza na falta de fronteiras – que aqui, podemos entender como a fronteira simbólica entre o eu e o Outro – o centro de sua questão:

O fato de falar desses círculos solitários e de viver sem fronteiras não implica contradição. [...] Estou num certo círculo solitário, porque estou fora da realidade. É por isso que falo de um círculo solitário. Mas isto não evita que eu viva num nível imaginativo, sem fronteiras. *É precisamente porque não tenho fronteiras que tenho a tendência a explodir um pouco, a viver sem fronteiras, e, se não se tem fronteiras para dar um basta nisto, não se pode mais lutar.* Não há mais luta (LACAN, 1975, p.12, grifo nosso).

Em relação ao círculo solitário, vivo sem fronteiras. Porém, em relação ao real, vivo com limites, se somente por causa do corpo (LACAN, 1975, p.13).

Na fala de Primeau, vê-se quase que um apelo a esse limite, para além do corpo. Um limite que seria o limite do sujeito enquanto tal, da impossibilidade de ser, tal qual em seu mundo imaginário, um semi-Deus, um eu ideal.

É, portanto, pela falta de internalização de uma ‘fronteira interna’, ou seja, pela falta do advento da Lei simbólica, que a lei aparece exteriorizada, desde fora, no Real. O único limite que o assegura, portanto, é o do corpo. Dessa forma, apesar de toda sua elaboração sobre seus delírios e da capacidade de distinguir intelectualmente seu ‘mundo imaginário’ do ‘mundo real’, ainda assim, ambos se confundem a ponto de o paciente não conseguir viver em sociedade. Se Primeau separa intelectualmente tais mundos, ele não pôde, entretanto, utilizar-se dessa separação – não, ao menos, até o dia em que foi realizada essa entrevista, quando Lacan (1975) chama a atenção para a gravidade do caso, sobre o qual ele não deposita esperanças.

Nos perguntamos até que ponto a elaboração delirante de Primeau permite ao mesmo uma separação entre seu eu e o Outro? Aqui, embora Primeau separe internamente esses dois mundos, ele parece permanecer em uma posição que é a de mártir de seu inconsciente. Sua estruturação delirante não é capaz, ao menos nesse momento, de forjar uma barreira entre seu eu e o Outro.

No ‘caso Aimée’, apresentado por Lacan (1932/1987) em sua tese de doutorado, após o atentado contra a atriz Huguete Ex-Duflos, a paciente recupera, de certa forma, seu juízo, e é considerada, pelos profissionais da época, curada: “nossa doente, que há algum tempo sofre incessantemente iguais desmentidos dos fatos, retira suas imputações e fica profundamente inquieta com seu próprio estado” (LACAN, 1932/1987, p.214).

Por um lado, em 1938 foi considerado que a paciente havia retificado suas ideias delirantes anteriores, reconhecendo-as como invenção de sua própria mente:

Certificado de quinzena assinado pelo dr. Mignot em 14-04-1938: ‘Apresenta-se e comporta-se normalmente, retifica nas suas afirmações seu delírio antigo e declara que perdeu a razão durante todo um período de sua existência’ (ALLOUCH, 1997, p.147).

Por outro lado, seu filho afirma que volta e meia “sua desconfiança persecutória a retomava” (DIDIER ANZIEU, 1986, p.16, apud ALLOUCH, 1997, p.74), demonstrando que, apesar da elaboração que se deu sobre o próprio delírio, algo de uma estrutura permanecia: um saber se impunha. Nesse caso, o empuxo ao assassinato do filho, ou seja, um saber no Outro, imposto desde fora, de que suas atitudes poderiam gerar o assassinato de seu filho.

Aqui, perguntamos se seria possível falar de um esboço de uma posição diferente daquela de testemunha, em que Aimée reconhece as produções delirantes como suas, ainda que, nos momentos de encontro com a castração, evidencie-se sua posição de mártir do inconsciente?

A expressão *jardim secreto*², utilizada por Aimée (ALLOUCH, 1997) para falar daquilo cuja revelação a fez passar ao ato é a mesma utilizada pelo paciente de Lacan (1975/2000), Gérard Primeau, e é bastante ilustrativa da severidade das exigências superegóicas na paranóia, com uma cobrança de perfeição que retorna desde fora e que tem um caráter de impossível. Alberti (2009) nos diz que, na psicose, o Outro é o supereu, daí o imperativo do gozo que retorna no Real.

² Essa expressão, *jardim secreto*, pode ser descrita como aquilo que é “o mais íntimo de sua personalidade” (CNRTL, 2009.)

Tanto em Aimée quanto em Primeau, a expressão “jardim secreto” remete à questão da culpa, da falha, da falta: “mesmo se a gente vive de maneira absolutamente correta, há coisas...” (LACAN, 1975/2000). De fato, é impossível viver de maneira absolutamente correta – seja qual for o ideal utilizado como referência – e, na psicose, quando essa disparidade é desvelada, a culpa retorna no Real, numa instância que se assemelha mais a um júri acusador e que pode ser tão impiedoso a ponto de impossibilitar o paciente de viver em sociedade, como acontece com Gérard Primeau.

O mundo que o sujeito cria delirantemente é um mundo à parte, como bem localiza Primeau, que sabe que seu “mundo imaginário”, como o chama, não é o mesmo que o “mundo real”. E também, que ele não é o mesmo em ambos os mundos. Em seu mundo imaginário, ele é “o centro solitário, uma espécie de Deus, de semideus de um círculo solitário”. No “mundo real” ele é apenas Gérard Primeau, um, entre outros. No mundo imaginário, ele é o Geai Rare Prime Au, ele é raro, ele é primeiro, é esse semideus em torno do qual tudo gira – como ele mesmo descreve. O Gérard Primeau sabe que seu mundo imaginário é solitário, que não é partilhável, mas não consegue operar uma mudança de posição em relação a esse saber (LACAN, 1975/2000).

A ideia do delírio como um mundo imaginário sem limites também aparece em *Memórias da loucura*, livro autobiográfico do jornalista Renato Pompeu. Pompeu (1983), entretanto, parece indicar uma posição que vai além da posição de testemunha desse saber, já que consegue, de alguma forma, operar algo com esse saber.

Ele descreve o delírio como a crença nas produções do inconsciente. Ainda hoje, toma remédios para conter as vozes que, sem a medicação, o invadem, e afirma a existência constante dos delírios em seu pensamento (POMPEU, 2011). Mas, longe de atribuir tal situação a uma simples doença, apropria-se, a seu modo, desse saber, e encontra um lugar partilhável para seus pensamentos: “Aprendi que as pessoas se chocam com os delírios verbais e não suportam conversar com um delirante, mas adoram ler delírios escritos, ver cenas delirantes nos filmes ou na televisão, ver peças de teatro delirantes” (POMPEU, 1983, p.12).

Chama-nos a atenção como é possível que um sujeito psicótico possa, ao menos de certa forma, saber de seu delírio, ainda que sem prescindir dele, fazendo uso desses pensamentos que o invadem, e transformando-os, até mesmo, em algo que o ajude a inserir-se no laço social. Mais que endereçar o saber delirante ao outro, tal qual fez Schreber com suas memórias, Pompeu parece localizar seu saber como algo singular, algo que se aproxima mais

de ‘*um* saber’ do que de ‘*O* saber’, ou seja, transmitindo-o não como verdade, mas como ficção.

Em suas “Memórias da loucura”, o autor se dirige ao Outro social, para partilhar aquilo que lhe acomete. Entretanto, ele não apresenta ao outro uma verdade absoluta, mas, sim, seus delírios, os quais se apropria enquanto objeto de sua criação. Pompeu fala, tal qual Primeau, de seu mundo imaginativo, definindo seus pensamentos delirantes como a crença nas produções do inconsciente. Dessa forma, as produções delirantes de Pompeu nos chamam a atenção não pelo seu conteúdo, mas pela posição em que Pompeu se coloca diante delas, localizando o que o levou ao desencadeamento, assim como falando de suas chateações a esse respeito.

Schreber nos apresenta o delírio como tentativa de reinserção no laço. Aimée nos apresenta o delírio em seu caráter de invenção do saber (LACAN, 1973-74/inédito), Gérard Primeau nos aponta a apreensão intelectual do delírio. E Pompeu assinala uma apreensão mais que intelectual de sua produção delirante, num fazer que vai além. É a partir de seus romances, invenção não do Outro, mas sua própria, que Pompeu dirige sua produção delirante ao Outro social. Vale destacar que, aqui, ele não parece dirigir *A* verdade ao outro, mas *sua* verdade.

Nesse sentido, perguntamo-nos, em que medida seria possível falar, com Pompeu, de um ultrapassamento da fronteira, como nos indica Soler (2007), de ‘mártir do inconsciente’ a ‘psicótico trabalhador’? Segundo a autora, é preciso, no trabalho com o sujeito psicótico, “atravessar a fronteira entre a doença propriamente dita e as tentativas de solução, entre o psicótico que é ‘mártir do inconsciente’, como diz Lacan, e o psicótico eventualmente trabalhador” (SOLER, 2007, p.186).

Haveria, aí, a operação de uma mudança em relação a posição do sujeito frente ao saber delirante? A clínica nos indica a possibilidade de o sujeito falar de seu delírio como uma invenção que lhe é própria, e isso nos chama a atenção na medida em que, de certa forma, parece haver aí a localização do sujeito em uma posição mais ativa, diferente daquela da psicose deflagrada e até mesmo diferente da posição megalomaniaca. Perguntamo-nos em que medida isso indicaria uma mudança de posição em relação ao Outro do delírio, o Outro do saber?

Retomamos, então, a questão que move o presente trabalho: Será que é possível ao sujeito, prescindir dessa construção delirante, com a condição de servir-se dela? A clínica nos indica que sim, ainda que não totalmente.

Referências

ALBERTI, Sonia. *Esse sujeito Adolescente*. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.

ALBERTI, Sonia et RIBEIRO, Patrícia. Um caso específico de objeto na Paranóia. In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Abr-Jul 2012, vol. 28, n.2, pp.197-203

ALLOUCH, Jean. *Paranóia: Marguerite ou A 'Aimée' de Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco (1968). *Fundamentos de la psiquiatria actual*. Espana: Ed. Paz Montalvo, 1976.

CNRTL. Dictionnaire d'expressions idiomatiques Français-Português-Français. France, 2008. Verbetes jardim secreto. Apreendido em 8 de janeiro de 2012 em: http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/expressions_idiomatiques/voir.php?entryId=825&lang=pf

FREUD, Sigmund. Rascunho H: Paranóia [1895]. In: _____. *Obras completas ESB*, Rio de Janeiro: Imago, 2006, v.III.

_____. Notas psicanalíticas de um relato autobiográfico de um caso de paranóia [1911]. In: : _____. *Obras completas ESB*, Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XIV.

_____. O inconsciente [1915]. In: _____. *Obras completas ESB*, Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XIV.

_____. Construções em análise [1937]. In: _____. *Obras completas ESB*, Rio de Janeiro: Imago, 2006. v.XXIII.

LACAN, Jacques. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. [1932]. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. (1954-1955) *O Seminário. Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *O Seminário. Livro 3: as psicoses*. [1955-1956]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *O seminário, livro 10: A angústia*. [1962-63] Rio de Janeiro: JZE, 2005.

_____. *Seminário, livro 21: Os não-tolos erram*. [1973/74]. Inédito.

_____. *R.S.I. O seminário*. [1974-1975] Versão anônima, em francês e português. S.d.

_____. Uma psicose lacaniana: entrevista conduzida por Jacques Lacan. [1975]. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 26/27, p. 5-16, abr. 2000.

_____. *O Seminário. Livro 23: O Sinthoma*. [1975-1976]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,

POMPEU, Renato. *Memórias da Loucura*. São Paulo: Alfa-omega, 1983.

_____. Entrevista exclusiva para a dissertação realizada com Renato Pompeu em 30/11/2011. São Paulo: Inédito.

QUINET, Antonio. *Teoria e Clínica da Psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. [1903]. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2006.

SOLER, Colete. *O inconsciente à céu aberto da psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. *A Psicose: um estudo lacaniano*. Rio de Janeiro: Revinter, 1999.

DELUSION AND KNOWLEDGE INVENTION: The delusion as invention and the knowledge invention about delusion

ABSTRACT:

This paper aims to broach, first, the delusion as knowledge invention and, moreover, the subject knowledge invention, about delusion. On the one hand, the invention may enable stabilization to a paranoid subject, locating himself on the world from a sense construction. On the other hand, however, this same construction, for not being shareable, can inadvertently repel the subject of the social bond. From the clinic, observes that, in some cases, the delusional subject is able to maintain a certain distance in relation to delirium, constructing a knowledge about the same. We wonder if it is possible a delusional subject to dispense his delirium, without, however, fail to make use of it.

KEY WORDS: Delusion. Paranoia. Treatment direction.

DÉLIRE ET INVENTION DE SAVOIR: Le délire comme invention et l'invention de savoir sur le délire

RESUMÉ:

Cet article vise à aborder, d'abord, le délire comme invention de savoir et, d'ailleurs, l'invention de savoir, du sujet, sur le délire. D'une part, l'invention peut permettre à le sujet paranoïaque une stabilisation, le localisant dans le monde à partir d'un construction de sens. D'autre part, cependant, ce même construction, pour ne pas être partageable, peut éloigner le sujet du lien social. De la clinique, il est observé que, dans certains cas, le sujet délirant est capable de maintenir une certaine distance par rapport au délire, a partir d'une construction de savoir sur le même. Nous nous demandons s'il est possible à le sujet délirant, se passer de son délire sans, cependant, cesser de le faire usage.

MOTS-CLÉS: Délire. Paranoïa. Dirección de la cure.

Recebido: 01.10.2013

Aprovado: 15.12.2013

©2013 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

**O SABER E O AMOR TRANSFERENCIAL: na vida e na prática analítica, o
sujeito é capaz de renunciar ao gozo para saber?**

*LuizaPessin**

RESUMO: O presente artigo procura evidenciar um novo direcionamento para a questão do amor de transferência. A tese de Lacan é que aquele a quem se supõe um saber se ama: o analisante coloca o analista na posição de sujeito suposto saber.

PALAVRAS-CHAVE: Amor. Desejo. Sujeito Suposto Saber. Transferência.

*Psicóloga, formada pela Universidade Do Rio dos Sinos, Especialista em problemas do desenvolvimento na infância e na adolescência pelo Centro de Estudos LydiaCoriat. Endereço: Av. Independência, 1100, Ao. 304. Bairro: Independência, Porto Alegre. CEP: 90035-073. E-mail: luizapessin@gmail.com

Introdução

Freud (1912b/2006) situa a transferência como amor transferencial. Assim, não é eventualidade que o conceito de transferência em psicanálise está atrelado à expressão "amor de transferência". Trata-se de uma transcrição de observações clínicas, em que o amor, enquanto repetição significativa fixa-se na figura do analista. Entretanto, essa expressão não significa apenas a presença do afeto amor em relação ao analista, trata-se da manifestação de um conjunto de fenômenos produzidos pelo analisante que, juntamente com o silêncio do analista, determinarão uma estrutura para a transferência.

Lacan (1967-68/2001) refere que é a partir da análise pessoal que o sujeito pode se tornar um analista para *outrem*. Vê-se assim a articulação entre a prática psicanalítica, inconsciente e linguagem, pois se trata da conquista do saber inconsciente, saber que só se produz por meio da linguagem. Também pode-se deslumbrar que analista e analisando possuem a mesma estrutura, são feitos e efeitos da linguagem.

Portanto, a transferência é sempre uma operação indireta. Lacan (1967-68/2001) afirma que a lógica da transferência está articulada com a lógica da constituição do sujeito. Assim, a operação transferencial, da mesma forma que a constituição do sujeito, se efetua somente pela linguagem e tem a dimensão do Outro sempre presente.

A afânise do inconsciente

Freud (1905c/2006) procura o inconsciente nos tropeços: no sonho, no ato falho, no chiste. Ele esclarece que nessas manifestações há algo que quer se realizar e que se apresenta como um achado - aquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado, pelo que ele acaba achando mais e menos do que esperava. Esse achado, fala Freud (1905c/2006), é um reachado, porque sempre está prestes a escapar de novo, instaurando a dimensão da perda. Assim, em bases freudianas, o fenômeno do inconsciente tem como forma essencial a descontinuidade, na qual alguma coisa se manifesta como vacilação.

Lacan (1964/1985) em "Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise", retoma a tendência dos analistas pós-freudianos de colocar essa descontinuidade sobre o fundo de uma totalidade. Ao retomar esse ponto ele questiona: será que o um é anterior à descontinuidade?

Diz ele que se trata de uma falsa unidade, esse “um que é introduzido pela experiência do inconsciente é o um da fenda, do traço, da ruptura” (LACAN, 1964/1985, p. 30). Portanto, o inconsciente se apresenta na descontinuidade, como fala Freud (1905c/2006), mas ele não se funda na concepção de inconsciente, como uma unidade que se funda no recalçamento. É nesse sentido que Lacan (1964/1985) diz que o inconsciente freudiano não é simplesmente este obscuro, ou este arcaico e que não há um inconsciente absolutamente sem sujeito (e, portanto anterior ao recalçamento).

Bérges e Balbo (2003) escrevem que, quando a mãe faz a hipótese de que há um saber no filho, ela lhe demanda identificar-se a um sujeito suposto saber, quer dizer, dessa suposição nasce um novo sujeito que não é aquele que nada sabe, “a hipótese fundamental da demanda que ela lhe supõe é a de tornar-se um novo sujeito” (BERGÉS; BALBO, 2003, p. 94), sendo essa também a demanda que ele formula a sua mãe. Assim, por identificação, a mãe faz a demanda em seu nome, demanda que também é de seu filho.

Uma mãe absolutamente convencida de que a demanda que ela suporia seria tão verdadeira que a própria resposta que daria, seria ela mesma, sem distância, pode não dar à criança o acesso à divisão fundamental do inconsciente que fala Lacan (1964/1985). Ele nos diz que o sujeito nasce dividido, pois o fenômeno do inconsciente tem como forma essencial a ruptura. Com efeito, como referem Bergés e Balbo (2003), o sujeito é constituído a partir de uma suposição materna de saber no filho, percebe-se assim que é nessa suposição que está dimensionada a divisão do inconsciente.

Cita-se Lacan (1964/1985), para refletir sobre esse aspecto fundamental do inconsciente:

Uma falta é, pelo sujeito, encontrada no Outro, na intimidação mesma que lhe faz o Outro por seu discurso. Nos intervalos do discurso do Outro, surge na experiência da criança, o seguinte, que é radicalmente destacável - ele me diz isso, mas o que é que ele quer? (p. 203).

Com essa pergunta, que faz Lacan (1964/1985), “o que ele quer?”, o filho explicita um distanciamento entre a sua demanda e a de sua mãe. Bergés e Balbo (2003) afirmam que, na neurose a mãe jamais responde ao filho nem verdadeira nem completamente, uma vez que ele também é barrado. Como diz Lacan (1964/1985) no trecho citado, há uma falta no discurso da mãe. Falta que diz respeito ao seu inconsciente e que introduz o filho a ser não-todo.

Lacan (1960-61/1992) nos diz que “o lugar do desejo permanece manifestadamente, até certo ponto, na dependência da demanda do Outro” (p. 217). É nesse ponto de falta, de

desconhecimento, que se constitui o desejo do sujeito, no que o desejo da criança está para além ou para alguém no que a mãe diz, do que ela intima, do que ela faz surgir como sentido:

O desejo do Outro, é apreendido pelo sujeito naquilo que não cola, nas faltas do discurso do Outro, e todos os porquês? Da criança testemunham menos de uma avidez da razão das coisas do que constituem uma coloração em prova do adulto, um por que será que você me diz isso? Sempre re-suscitando de seu fundo, que é o enigma do desejo adulto (LACAN, 1964/1985, p. 203).

Bergés e Balbo (2001) referem que o desconhecimento é o significante mestre e que esse desconhecimento é significado pela teoria sexual infantil, que tenta substituir o significante da morte. Notam também que as teorias sexuais infantis são feitas, para que o desconhecido se preserve e se desmascare, para que o sujeito se aliene no desconhecimento e escape dele. Assim, pelo efeito da fala do Outro, o sujeito se faz dividido, porque o discurso da mãe ao mesmo tempo em que vem a fazer corte a esse corpo sem limite, sem borda, sem significante, faz valer o desconhecimento.

Pode-se então dizer que ao fazer a hipótese de um saber em seu filho, se constitui a relação entre o significante mestre (S_1) e um saber (S_2). O desconhecimento, por um lado, e o saber que procede de uma teoria sexual infantil, por outro, sejam S_1 e S_2 , são aquilo pelo que o sujeito se funda, visto que S_2 procede do desconhecimento constitutivo do sujeito, desconhecimento que para ele é fundador (BERGÉS; BALBO, 2001). É no intervalo entre esses dois significantes, S_1 e S_2 , diz Lacan (1964/1985), que vige o desejo, ele liga S_1 e S_2 .

O sujeito suposto saber

Lacan (1967-68/2001) diz que o ponto de partida de toda psicanálise é o sujeito cartesiano revisitado pela lógica da alienação, “ou eu não penso, ou eu não sou”. Ou seja, no caso: ou não penso, ou não sou, negação do *Cogito ergo sum* de Descartes, que Lacan (1967-68/2001) refere como o início do processo analítico, a operação de disjunção está a prova. A tarefa analítica, como diz Lacan (1967-68/2001), se delinea a partir desse ponto do sujeito já alienado, porém em certo sentido ingênuo em sua alienação. Ora, a partir do inconsciente freudiano, o “eu” já não sabe mais o que pensa, e menos certeza ele tem do que ele é!

O sujeito suposto saber foi por Lacan (1967-68/2001) definido como a posição de partida necessária da prática psicanalítica. O ponto de chegada, segundo Lacan (1967-68/2001), seria o sujeito suposto saber colocado em um vazio central que dá lugar ao desejo

como resto da operação da transferência. Só aí o sujeito se afirmaria como sujeito do desejo. Note-se que Lacan (1967-68/2001) acrescentou também neste lugar de sujeito de desejo, o objeto (- ϕ), ao que tudo indica representando a castração simbólica.

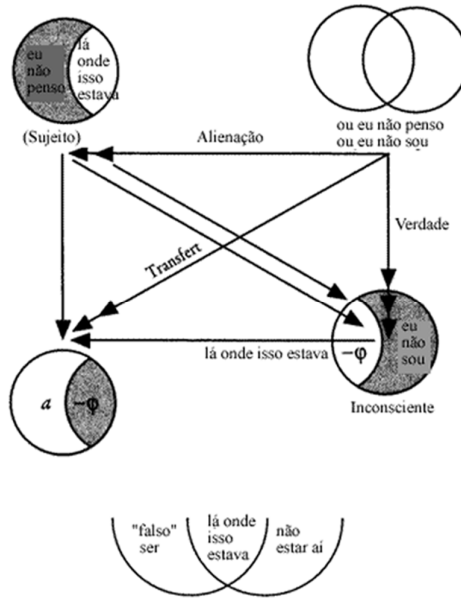
Portanto, Lacan (1967-68/2001) pontua que, desde que haja em algum lugar sujeito suposto saber, há transferência. No fragmento que segue, retirado de “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, Lacan (1964/1985) articula essa posição de sujeito suposto saber com o desejo:

Enquanto o analista é suposto saber, ele é suposto saber também partir ao encontro do desejo inconsciente. É por isso que eu digo [...] que o desejo é o eixo, o pivô, o cabo, o martelo, graças ao qual se aplica o elemento-força, a inércia, que há por trás do que se formula primeiro, no discurso do paciente, como demanda, isto é, a transferência (p.222).

Nesse trecho, Lacan (1964/1985) aponta que o analista é sujeito suposto saber do desejo. Lacan (1964/1985), em outro momento da obra diz que o desejo é o desejo do Outro, portanto da mesma maneira que o filho questiona a mãe “o que você quer afinal?”, o analisando toma a posição em relação ao analista: o que ele quer? Dessa maneira o sujeito suposto saber se articula ao desejo, o sujeito supõe que o analista sabe de seu desejo.

Lacan (1960-61/1992) em “A transferência” retoma “O banquete” de Platão, para lançar mão do conceito de transferência. Nessa obra, Lacan (1960-61/1992) lembra que Alcibíades quer se tornar amável junto a Sócrates, para lhe roubar seu desejo. Nesse caso, não é o outro que é desejado, mas o desejo do Outro. O que está em jogo no embuste do amor de transferência é alguma coisa que, sem que o sujeito o saiba, procura captar esse objeto *a* no desejo do analista. Assim, pelo simples fato de haver transferência, o sujeito suposto saber está implicado na posição de ser aquele que contém o objeto *a*, o objeto fundamental de que se trata na análise do sujeito, pois é causa de desejo.

Lacan (1967-68/2001) introduz em “O ato psicanalítico” uma estrutura quadrangular (grupo de Klein)², gerada a partir da projeção de um tetraedro. Tem-se nessa estrutura quatro lugares (nos vértices) e três operações designadas: transferência, alienação e verdade. As operações culminam nos vértices apontados pelos vetores:



Grafo 1 Grafo da alienação

Através desse grafo, Lacan (1967-68/2001) tenta mostrar a passagem do sujeito suposto saber a um lugar vazio. Diz ele que o analista sabe que ele não é o sujeito suposto saber, mas que é da passagem desse lugar para a posição de *des-ser* que o analista dá corpo ao que esse sujeito se torna, sob a forma de objeto pequeno *a*. Victora (2006) vem ao encontro e diz que essa passagem é o ponto essencial da análise e que o resultado do “*des-ser*” do analista, descendo para algum lugar deserdado do *glamour* de tudo saber, abrindo lugar para a falta, o que provoca desejo no analisando, surgindo o objeto *a*. Assim, pelo que diz Victora (2006) e Lacan (1967-68/2001), a função da alienação, que estava no início da análise, e que fazia com que partíssemos do vértice, no alto à esquerda, de um sujeito alienado, encontra-se no fim igual a si mesma, ou seja, o sujeito se realizou, em sua castração, pela via de uma operação lógica, se realizando senão como falta (-φ).

Lacan (1967-68/2001) lembra que, o sujeito suposto saber não faz barreira ao saber constitutivo do sujeito. Logo, é preciso que o analista, de certa forma, possa ser bobo e também não-bobo, que essa suposição de saber se mantenha por algum tempo, mas que depois possa cair para que o saber inconsciente, que é constitutivo do sujeito venha à luz. O saber que está em jogo na transferência é aquele no qual não se crê, do qual não se quer saber nada. É a partir desse saber inconsciente, que o analisante formula suas demandas implícitas ou explícitas ao analista. Bergés e Balbo (2002) dizem que o analista não pode responder à

demanda do analisante, porque a demanda diz respeito à necessidade de amor, necessidade que não se coloca a partir da noção de pulsão, “o amor ‘objeto *a*’ da necessidade é também o que faz o objeto de uma demanda” (BERGÉS; BALBO, 2002, p. 72).

Refere-se, baseado em Bergés e Balbo (2002) que o analista está na posição (no que diz respeito à neurose) de não responder à demanda. Portanto, precisa-se compreender o que está para além e para aquém da demanda. Lacan (1960-61/1992) diz, respectivamente, que é o amor e o desejo.

Lacan (1960-61/1992) e, posteriormente, no mesmo sentido que Bergés e Balbo (2002), diz que “toda demanda, pelo fato de ser fala, tende a se estruturar no seguinte: no fato de que ela atrai do outro sua resposta invertida” (p. 201). Ele cita como exemplo a alimentação do bebê, dizendo que é para que o desejo não se sacie que o sujeito que tem fome não se deixa alimentar. É também o caso do salmão defumado, que traz Cabral (2000), cuja analisante de Freud adverte que nenhum salmão defumado existente sobre a Terra poderia suprir o seu desejo de salmão defumado. O que está em questão aqui é saber a serviço de que está o analista: do bem?

Sobre o bem, Lacan (1959-60/1997) adverte que ele pode ser considerado uma ciência falsificada e que a cada instante o analista deve questionar-se sobre sua relação efetiva com o desejo de fazer bem, o desejo de curar. Diz ele ainda que o bem está sempre suscetível de desencaminhar o analista, devendo ele estar alerta contra a falcatura benéfica do querer-o-bem-do-sujeito. Cabral (2000) também refere que a posição do analista supõe um lugar de “além” do Bem e dos ideais das práticas sociais, distanciando-se assim da posição “do fazedor do Bem”. Questão que se refere também à negação da demanda por parte do analista. A uma demanda o analista deve responder com desejo e não baseado em pressupostos do bem!

Lacan (1959-60/1997) refere que os bens mascaram o desejo. Em outro momento, na mesma obra, ele lembra que o desejo do homem de boa vontade é de fazer o bem, e aquele que vem ao encontro do analista, é para encontrar-se bem, para se encontrar em concordância consigo mesmo. Ora, já foi falado aqui sobre a dialética do inconsciente, o que, portanto, elucida a discordância entre a prática do bem e a analítica. Cabral (2000) lembra que o “fazedor do Bem”, em seus extremos, pode constituir-se um mal para o outro. Ele traz um belo conto de Wilde em que narra um hipotético retorno de Jesus à Terra. Nesse retorno, Jesus deseja ver os efeitos das graças outorgadas. O conto ilustra a posição de benfeitor, que é de autoridade e de controle, interpelando aos beneficiários o uso que fazem do Bem outorgado.

Portanto, ao responder à demanda, ou ao desejar fazer o bem, o analista corre o risco de desencaminhar-se dos objetivos de uma análise. Tendo a análise haver com a conquista de um saber inconsciente, o bem e a demanda podem nos levar a esse caminho. A demanda é o que está aquém do desejo, o bem é a máscara que ele, por vezes, usa. Assim, a demanda e o bem circulam a temática da experiência analítica, problemáticas com as quais o analista precisa questionar-se a fim de que um trabalho analítico seja sustentado.

Freud (1908c/2006), em “Sobre as teorias sexuais”, refere que na psicanálise de neuróticos, o saber proveniente da primeira infância vem à luz, saber que o sujeito aparentemente não sabia. Quando o analista supõe a incapacidade do analisante em aceder, ele mesmo, a seu saber inconsciente, ele estabelece entre S_1 , que ele fornece ou que ele injeta por meio de suas intervenções e o S_2 do paciente uma relação de imediaticidade, quer dizer, sem mediador, e, portanto, sem corte. Bergés e Balbo afirmam em: “A atualidade das teorias sexuais infantis” (2001), “Jogo de posições da mãe e da criança” (2002) e “Psicose, autismo e falha cognitiva na criança” (2003), a importância do transitivismo da mãe na constituição do sujeito, bem como, na análise, da suposição de saber no analisando para que esse saber venha à luz.

Quando no tratamento, do lado do psicanalista a questão é desalojar os significantes da criança, trata-se de significantes recalcados; de modo que os significantes da interpretação do analista devem encontrar aqueles do grande Outro do filho e não os significantes do grande Outro da mãe ou do inconsciente materno (BERGÉS E BALBO, 2003, p. 21).

Bergés e Balbo (2002) referem que tratamentos com bases no narcisismo têm como primeira consequência uma alienação do desejo e uma quase-exclusão do sujeito. Essa recusa do saber inconsciente do analisante, causada pela forma do tratamento, não viria a substituir a ignorância do sujeito sobre seu saber inconsciente? Nesse caso, o analista não se comportaria como uma mãe que não transitiva jamais, que nunca faz a hipótese de que seu filho demanda saber?

Considerações Finais

Com a topologia do grafo mostrada, Lacan diferenciou e articulou desejo e demanda de amor. Lacan deu outro sentido para o amor de transferência de Freud, revelar ao sujeito o objeto de seu desejo a partir da demanda de amor.

Portanto, “o amor de transferência” visa um lugar onde se situa o possível saber do analista. Ressalto que a transferência não só faz referência ao saber, mas, sobretudo, à suposição de saber. Esse lugar de sujeito suposto saber é impossível, pois, analista e analisante possuem a mesma estrutura, supõe-se um saber num sujeito ele próprio suposto. Se o inconsciente é um saber articulado a um desconhecimento, então não distinguimos mais, logicamente, o sujeito do inconsciente do sujeito suposto saber.

O analista responde à transferência com uma aparente impostura. Esse lugar que o analista sabe ser impossível, o lugar de saber, também se caracteriza assim, pois existe um ponto onde não se pode saber, que diz respeito ao desconhecimento do sujeito. O sujeito desejante assume fundamentalmente a posição da falta, pois em sua constituição, em torno de seu desconhecimento se articulou o discurso do Outro que o marcou pela via da falta, do desejo. Dar o sentido do Real para a transferência, significa desvelar ao analisante que o amor dito transferencial, ou seja, que o amor endereçado ao saber do analista, engana-se.

A experiência analítica é realizada pelo sujeito da e na linguagem, mostrando que o gozo é interdito a quem fala. O sujeito está envolto com a questão de saber como recuperar o gozo, o qual foi interdito pelo discurso, introduzindo a falta, portanto o desejo. Assim o sujeito vem à análise pedir ao analista um saber sobre seu ser, pedido de recuperação do gozo e de eliminação de sua divisão subjetiva. Entretanto, o analista não responde a essa demanda, ao amor do analisando, responde sim com seu desejo de saber. Desse modo, o analista conduz o sujeito a renunciar ao seu ser (gozo) e ficar com a castração (desejo) e, nesse momento lógico, o gozo cede lugar ao desejo.

“Em suma, a análise é a única *práxis* na qual o encanto é um inconveniente. Quebraria o encanto. Quem já ouviu falar em num analista encantador?” (LACAN, 1960-61/1992, p. 22)

Referências

BALBO, J.; BERGÉS, G.(2001). *A atualidade das teorias sexuais infantis*. Porto Alegre: CMC, 2001.

_____. *Jogo de posições da mãe e da criança: ensaio sobre o transitivismo*. Porto Alegre: CMC, 2002.

_____. *Psicose, autismo e falha cognitiva na criança*. Porto Alegre: CMC, 2003.

CABRAL, A. (2000). O desejo do analista, além da posição do “fazedor de bem” (benfeitor). In: *Recortes de Psicanálise*. São Paulo: Parêntese.

FREUD, S. (1905c[2006]). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira (V.III)*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1908c[2006]). Sobre as teorias sexuais das crianças. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira (V. IX)*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1912b[2006]) A dinâmica da transferência. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira (V. XII)*. Rio de Janeiro: Imago.

LACAN, J. (1964) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2a.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1960-61). *O seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. (1959-1960). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. (1967-1968). *O ato psicanalítico*. Porto Alegre: Escola de Estudos Psicanalíticos, 2001.

VICTORA, LG. A lógica do ato psicanalítico. In: *Correio da APPOA (149)*. Porto Alegre, APPOA, 2006.

THE KNOW AND THE TRANSFERABLE LOVE: in the life and in the analytical practice, the customer is apt to revoke of the enjoyment for know?

ABSTRACT:

The present article search show up a new direction for the question about the transfer of love. The Lacan's thesis is that who's suppose a know if love: the analysis put the analyst in the position of so-called know customer.

KEYWORDS: Love. Desire. So-called know customer. Transference.

LE SAVOIR ET L'AMOUR TRANSFERT: au quotidien et pendant les sessions d'analyse, le sujet est capable de renoncer la jouissance pour le savoir?

RESUMÉ

Cet article essaie de mettre en évidence une nouvelle direction à la question de l'amour transfert. La thèse de Lacan est que celui qui suppose le savoir est aimé: le patient voit l'analyste comme "sujet supposé savoir".

MOTS CLEFS: Amour, Désir. Sujet Supposé Savoir. Transfert.

Recebido: 09.09.2013

Aprovado: 10.12.2013

©2013 Psicanálise& Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.brwww.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

A TRANSFERÊNCIA E SEU MANEJO CLÍNICO

*Nilda Martins Sirelli*¹

RESUMO: Freud ressalva que as únicas dificuldades realmente sérias que o analista tem de enfrentar residem no manejo da transferência. A partir da apresentação de um caso clínico, discutimos a importância desse manejo, por ser prenhe de consequências, e isso para o melhor e para o pior. É por esse manejo que uma análise pode acontecer, mas é também por meio dele que esse mesmo processo pode ser interrompido. Lacan esclarece que o analista não ocupa lugar de sujeito, e sim de objeto causa de desejo, suporte dos investimentos do analisante, este sim sujeito, que aí está para comparecer com suas questões. Porém, a experiência da transferência nos deixa a deriva, e a única recomendação que Freud nos dá, é que algo desse investimento direcionado ao analista só pode vir a ser manejado pela experiência de sua própria análise, via de não tentar reatar o que se escuta com a conservadorismo de nossa realidade psíquica

PALAVRAS-CHAVE: Análise. Transferência. Manejo clínico.

¹ Psicanalista, graduada em psicologia pela UFJF, mestre em Psicologia pela UFSJ e doutoranda em Memória Social pela UNIRIO. É professora do curso de Psicologia da Estácio – Macaé.

“as únicas dificuldades realmente sérias que tem de enfrentar residem no manejo da transferência” (FREUD, 1914[1914]/1989, p. 208).

O que será que Freud quer nos dizer ao enfatizar que as únicas dificuldades realmente sérias que o analista tem de enfrentar residem no manejo da transferência? Pelo que pude extrair da minha experiência clínica, diria que o manejo da transferência é algo realmente sério, por ser prenhe de consequências, e isso para o melhor e para o pior. É por esse manejo que uma análise pode acontecer, mas é também por meio dele que esse mesmo processo pode ser interrompido.

Como Freud (1912/1989) salienta, “a transferência é necessariamente ocasionada durante o tratamento psicanalítico”, e ela consiste no modo como cada sujeito se relaciona e se posiciona diante de seus objetos amorosos, modo que se constitui a partir do que cada sujeito pode tecer da sua história, forjando uma relativa unidade e consistência, um suposto “ser”. Ainda com Freud, esse “clichê estereotípico” é constantemente reimpresso, sendo, portanto, repetido com o analista, ao que a psicanálise aposta nessa repetição em ato, nessa atualização da realidade inconsciente, como possibilidade de tratamento, e de um possível deslocamento disso que aparece como verdade, e como único destino possível á aquele sujeito.

Freud (1912/1989) ainda ressalva que a transferência, “satisfaz a resistência” (p. 138), ou seja, se ela desvela o inconsciente, ela também revela a paixão pela ignorância própria a cada sujeito. Um não querer saber do que lhe é traumático, do que aparece como uma diferença que pode abalar a consistência forjada pelo eu, lançando o sujeito em um certo desamparo, mesmo que esse desamparo seja fonte de possibilidades, há uma propensão ao já conhecido.

Dessa forma, o manejo da transferência implica em operar também com a resistência, com a atitude fundamental de recuar diante do inconsciente, ao que cada sujeito se utiliza de estratégias próprias, que são material a ser trabalhado e acolhido pelo analista. Freud (1912/1989) adverte:

Não se discute que controlar os fenômenos da transferência representa para o psicanalista as maiores dificuldades; mas não se deve esquecer que são precisamente eles que nos prestam o inestimável serviço de tornar imediatos e manifestos os impulsos eróticos ocultos e esquecidos do paciente (p. 143).

Os fenômenos da transferência são, então, modo de recordação daquilo que é insuportável ao sujeito trazer a luz de outro modo, uma repetição em ato (FREUD 1914). E são por eles que o analista pode intervir. Porém, como Freud nos adverte inúmeras vezes, se por um lado falamos das dificuldades e resistências próprias ao paciente, não podemos nos esquecer que essas também se desvelam do lado do analista, uma vez que esse empresta sua pessoa à transferência, não podendo se esquivar dela e do preço a ser pago por ser seu suporte.

Podemos nos perguntar: como nos preparar para lidar com a transferência? Ao que Freud destaca que não há um manual a ser seguido, um curso acadêmico a ser realizado, ou mesmo um estudo sistemático que nos abra essa via. A experiência da transferência nos deixa a deriva, e a única recomendação que Freud nos dá, é que algo desse investimento direcionado ao analista só pode vir a ser manejado pela experiência de sua própria análise. E não se trata aqui de uma análise didática, como a muito se validou na psicanálise, não se trata da análise do analista, mas da análise do sujeito convocado a trabalhar, e a, como sujeito, se haver com suas próprias questões em um percurso de análise que não lhe trás nenhuma garantia, mas lhe possibilita um certo atravessamento do seu próprio ancoramento subjetivo e uma certa abertura para vida com tudo de revolucionário que ela porta. Certa vez Denise Maurano disse em uma supervisão: “a vida é revolucionária, o psiquismo é que é reacionário”. E essa a via que uma análise pode possibilitar, a via da revolução, de não tentar reatar o que se escuta com a conservadorismo de nossa realidade psíquica.

Lacan (1967-1968/s.d.) esclarece que o analista não ocupa lugar de sujeito, e sim de objeto, e não de um objeto qualquer, mas de objeto causa de desejo. O que quer dizer isso? Quer dizer que o analista não responde como sujeito, com suas questões, sua história, e sim como objeto causa de desejo, objeto oco, vazio, suporte dos investimentos do analisante, este sim sujeito, que aí está para comparecer com suas questões.

Então, ao analista cabe o lugar de objeto causa de desejo, e não de sujeito, e esse é o ideal para que uma análise se faça, porém o que aprendemos com a psicanálise é que o ideal sempre falha, é claudicante. A análise depende desse semblante de objeto, que não pode advir se não da própria análise, mas o analista, ainda que nessa função, tem um nome próprio, está assujeitado e dividido por um significante, é sujeito. Sujeito a angústia, ao tropeço, ao atropelo, a sair de sua função e aparecer, fazer sua entrada naquilo que lhe é dito.

E é desse lugar, de analista, mas também de sujeito que pretendo tratar um caso clínico, que me marcou de modo especial, por me lançar aos impasses do manejo da

transferência. Esse caso foi atendido ainda durante a graduação em Psicologia, no Centro de Psicologia Aplicada da Universidade Federal de Juiz de Fora. Chamaremos a paciente de “Marina”. Marina chega ao “Centro de psicologia aplicada” e é encaminhada a um profissional, retorna dizendo que não gostou daquela mulher, e que queria ser reencaminhada. Assim me chega a paciente, a qual marquei nossa primeira seção ainda naquela semana. A paciente não comparece e me liga muito nervosa pedindo desculpas, pois tinha se “esquecido completamente”, mas diz que “precisava muito”, pedindo que remarcássemos. O que se repetiu nas duas próximas sessões. As primeiras sessões foram marcadas pela ausência, pelo esquecimento em comparecer, e o subsequente pedido de ajuda, tentando demarcar a urgência em estar ali. O esquecimento comparecia na mesma medida da urgência.

Na terceira sessão, ela me liga uma hora depois, para dizer do esquecimento e dizer que precisava ir ali, nesse dia pedi que ela fosse naquela hora, pois poderia atendê-la. Quando ela chega, diz “nossa que bota bonita, sapato de salto é muito mais bonito mesmo, né”, e se senta. Começa então a falar compulsivamente do filho, e diz estar ali por ele. Ao falar da adolescência do filho, pergunto por sua própria adolescência, ao que ela começa a falar do apelo que aparece nesse momento por saber quem é o seu pai, a quem nunca tinha conhecido, fala de alguns homens por quem se interessou, e na sequência me diz: “já me esqueci como é ser mulher”. Ao que pergunto se era disso que ela vinha se esquecendo. Ela sorri um pouco nervosa e surpresa e diz que sim. Termina a seção e digo que ali era um lugar para que ela pudesse se lembrar.

Com essa fala Marina ressignifica as sessões anteriores, demarcando do que efetivamente vinha esquecendo, e do que precisava lembrar ao pedir: “por favor, marque mais uma vez, não desiste de mim, to precisando muito mesmo”.

Retorna na próxima seção e diz “minha mãe era uma ama de leite”, e começa a falar de sua própria gravidez, e ao tentar dizer “me tornei mulher quando engravidei”, diz “me tornei mulher quando menstruei”, ao que recebe com riso o inesperado que se coloca na fala, e, quando pontua, ela diz: “é isso mesmo”.

Nessa sequência retoma sua adolescência dizendo ter sido um período muito difícil, nesse momento ela quis muito saber quem era seu pai. E dizia “todo mundo na escola tinha um pai e uma mãe, e eu não”. E relata constantes brigas com a mãe que sempre respondia suas perguntas com “não importa”, e o subsequente silêncio. Na busca pelo pai começa a falar de outros homens que foram entrando na vida dela, e dizia “eu era bonita, me arrumava, usava salto, eu só tinha sapato de salto”, e continua apontando para o sapato que eu usava no

momento: “esse sapato seu ai, não que seja feio, não, num é isso, eu não falaria isso, mas eu não usaria, porque eu só usava salto”.

Nas sessões que se seguem fala de um homem com quem se casou e teve dois filhos. Conta do nascimento dos filhos, e relata que o segundo filho (do qual ela chegou se queixando e trazia queixas recorrentes) quando nasceu era mesmo o filho sonhado: “ele era exatamente como tinha sonhado, sem tirar nem por”. E segue dizendo que ele não saía de casa, não tomava banho, e agora estava muito agressivo com ela. Falando do filho me diz entender o que se passa com ele, e fala de certa vez que ficou um mês sem tomar banho, e fala com algum regozijo: “minha vagina, você precisava ver, ficou assim cheia de muco, um cheiro... os cabelos todos grudados, um estado terrível”. O que ouço com algum mal estar.

E segue falando que o marido tratava mal os filhos, que eles se separaram porque “ele não está nem ai pros meus filhos”. E ao mesmo tempo diz “que ele não faz falta nenhuma”, mas que queria que ele “não visse os meninos nunca, porque ele só maltrata os meninos”. Paradoxalmente, fala que o ex-marido se casou de novo e teve uma filha, a quem segundo ela, ele tratava muito bem.

Em meio a esses dizeres, continua: “eu me perdi enquanto mulher”, e voltava a falar dos sapatos, das roupas, dos batons (dos dela e dos que eu usava no momento), e continuava “eu não me arrumo mais”.

Um dia ela me liga: “estou aqui na biblioteca municipal, quero pegar um livro pra ler, o que você acha que é bom pra mim?”. Eu, pega de surpresa e um tanto quanto embaraçada e apressada que estava no momento disse: “como assim?”, ao que ela retruca: “é, que livro eu posso pegar que vai ser bom, que eu vou gostar”. E eu falo: “vamos conversar sobre isso amanhã, na sessão”. E ela insiste “não, estou aqui na biblioteca agora”, eu apressadamente, querendo encerrar a questão, disse: “veja com o bibliotecário”, e desligo. Quando acabo de desligar o telefone me dou conta, não sem angústia, do meu não saber o que fazer diante daquela mulher que me pede “diga o que vou gostar”, “diga o que é bom pra mim”, e diante disso eu digo, “eu que vou saber, pergunta para outra pessoa, pra mim não”. A demanda não é mesmo pra ser respondida, a final, não era o livro que ela queria, e, portanto, qualquer resposta seria insuficiente, falha e só tamponaria a questão, ao que Lacan (1958/1998) fala que sustentar a demanda é deixá-la em aberto. Porém, ao dizer “pergunta para o bibliotecário”, não só retomei ao objeto livro, como se fosse disso que se tratava, como também me esquivei desse importante lugar que ela me apontava, lugar da transferência, lugar

da suposição de saber por meio do qual o sujeito demanda não o que pede, mas uma resposta que responda ao seu ser, que diga o que ele é.

Como Lacan salienta no texto “A direção do tratamento e os princípios do seu poder” (1958/1998), o analisante demanda do analista uma resposta – seja pela via de uma demanda de cura, de felicidade, de descobrir-se, de fazer-se analista, dentre infinitas possibilidades. Porém, se o analisante é frustrado por não obter uma resposta à sua demanda, ele será frustrado de qualquer modo, pois, mesmo que o psicanalista responda, o analisante saberá que são apenas palavras, e essas palavras não são o que ele demanda, ele demanda “outra coisa”, que não implica nenhum objeto objetivável. Ele demanda porque fala, causado o tempo todo por uma ausência de objeto. A demanda não é a de satisfação de uma necessidade, ela está no nível do desejo. O sujeito demanda o impossível, e na demanda, todo o passado se abre, porque o sujeito nunca fez outra coisa senão demandar, e o analista só entra na sequência. Em toda demanda, o que o sujeito pede é uma resposta ao que ele é, resposta que o Outro não tem. O analista, ao responder com um vazio, convoca o sujeito a se posicionar como desejante, a se haver com seu desejo e com o modo como se posiciona diante de seus objetos de investimento, entretanto, se ele responde, cala o desejo encerrando o sujeito em um lugar.

Marina entra de férias, e diz que iria passar duas semanas em um sítio, mas já deixa marcado o dia da próxima sessão. No dia e hora marcados ela não comparece, ao que ligo nos dias que se seguem, mas a ligação não é atendida. Ela aparece no CPA um dia que não o combinado e diz na recepção que eu a deixei esperando, que marquei e não compareci. Ao que sou chamada pela direção da instituição e advertida pelo meu suposto procedimento.

Ligo para Marina mais uma vez e digo “te esperei no dia e na hora marcados”, ela desconversa, e insisto “tentei ligar várias vezes, porque você não retornou?”, ao que ela responde: “não tem nenhuma ligação sua aqui... será que você ligou mesmo?”. Marcamos a próxima sessão, ao que me esqueço de ir atendê-la, e só me lembro ao final do dia. Liguei e marcamos a próxima sessão. Ela comparece e me comunica: “não venho mais”, e ao final da sessão, já na porta de saída ela diz “você é a mulher que eu perdi”, e vai embora.

Quando ela fala isso me causa um efeito de retroação e de angústia, do insuportável que ali se colocava para mim. E me remete a uma sensação ainda desconhecida com relação ao meu esquecimento, um pensamento que dizia: “você quer que eu esqueça, então vou te mostrar que eu também esqueço”, e não vou atendê-la, e mostro que eu não sou *A* mulher, desvelando ali minha inconsistência. Ao que ela me agradece, não sei bem se pelo que pode se deslocar ou pelo que manteve intocável com meu esquecimento, e vai embora.

Posteriormente fico sabendo que ela voltou a procurar a instituição falando sobre o filho, ao que foi acolhida com essa demanda, de tal modo que se discutiam nas supervisões de equipe o que se poderia fazer por aquele menino, e por aquela “mãe”.

Marina volta ao mesmo lugar em que chegou. Ao lugar de mãe, de “ama de leite”, de quem não importa com o pai, com a figura masculina, com o se fazer mulher seja pelo sapatos, pelas roupas, pelo batom. Lugar em que lhe é possível “esquecer” o que é ser mulher. Eis a resistência, o não querer saber de nada disso.

Esse caso me fez pensar no que Freud nos aponta com a frase que começo esse trabalho: “as únicas dificuldades realmente sérias que tem de enfrentar residem no manejo da transferência”. Lacan (1958/1998) nos aponta que o analisante transfere com seus próprios significantes e não com a pessoa do analista, mas que este último tem que pagar com sua pessoa, já que a empresta a transferência. Empresta seu corpo, seus sapatos, suas roupas, seu batom e o que mais o paciente quiser tomar dele; paga com suas palavras, pois sua palavra, sua intervenção, seu ato, seu esquecimento tem um peso, uma importância conferida pela transferência, pois é como Outro da transferência que se sua intervenção é validada; e paga com seu ser, tocando por vezes um ponto de angústia que lhe é insuportável.

E é dessa posição, de objeto causa, em torno do qual gira o estatuto do desejo, que o analista deve responder. Por isso, os sentimentos do analista só têm um lugar nesse jogo: o lugar do morto. Ao que Lacan ressalva que não se trata de cara amarrada e boca fechada, mas de não comparecer com seu desejo, mantendo aberta a demanda, de modo que o sujeito possa se haver com a posição de objeto que ele se fez para o Outro.

Assim, se o analista tem um lugar, é lugar de quem foi desalojado, e se apresenta como lugar vazio possível aos mais diversos investimentos. Se o analista mantém um lugar, seja ele qual for (um lugar de autoridade, de saber, de afirmação de si...), a análise não acontece, não se faz. O analista está aberto a todos os lugares que possam lhe ser investidos, e essa é a condição essencial para que uma análise aconteça.

Condição que por vezes parece impossível ao sujeito falante, esse que se constitui nomeado por um significante que vem lhe conferir um lugar no mundo. E cabe lembrar, que falamos aqui de impossível, e não de impotência. Diante do impossível não cabe o ressentimento, a reivindicação, mas sim o acolhimento e o se haver sempre com a própria angústia de, como sujeito, se prestar a condição de objeto. Esse impossível, assim como a transferência, abre e fecha possibilidades. Só é possível falar a um sujeito, a um outro que se

preste a condição de objeto, por isso não se fala para as paredes, para um armário, é preciso que alguém se preste a transferência. E, nesse sentido, não se pode excluir de todo o sujeito, mas esse também não pode aparecer de todo nesse manejo.

Lacan certa vez nos diz, no Seminário 11, “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, que o sujeito aparece para desaparecer. Metaforizando, talvez seja isso que Freud nos aponta ao salientar que o sujeito tem que aparecer na sua própria análise, para desaparecer na escuta analítica. Mas se não aparece de todo, também não desaparece de todo. Alias a psicanálise sempre se mostrou avessa as totalizações.

Com esse artigo não pretendo fechar a questão, assim como não se fecha o inconsciente, não tenho uma solução a propor. Apenas compartilho essa questão que não há de ser apenas minha, mas de todos os analistas. Uma autora me marcou muito ao dizer: “o que fazer diante da angústia do analista?” ao que ela responde com o acolhimento e a delicadeza que só se pode ter diante do impossível: “continuar”. É isso o que posso dizer diante dessa experiência: “continuar”.

Pra finalizar digo que fui tomada de surpresa a pouco tempo, com a notícia de que essa mesma autora que nos dizia “continuar”, pulou de uma janela colocando um basta a toda e qualquer possibilidade de continuação, calou a toda perspectiva da perpetuação não só do analista, mas também do sujeito e da vida. Diante do real da morte, sobre o qual nada temos a dizer, a reivindicar, a perguntar, só temos uma coisa a dizer: “continuar”.

Referências

FREUD, S. (1912/1989) A dinâmica da transferência. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago. v. 12.

_____. (1914/1989). Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago. v. 12.

_____. (1915[1914]/1989). Observações sobre o amor transferencial. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago. v. 12.

LACAN, J. (1958/1998). A direção do tratamento e os princípios do seu poder. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

_____. (1964/1998). *O Seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

_____. (1967-1968/s.d.). *O Seminário, livro 15. O ato psicanalítico*. (Versão anônima).

THE TRANSFER AND ITS CLINICAL MANAGEMENT

ABSTRACT:

Freud caveat that the only serious difficulties that the analyst has to face reside in transfer management. From the presentation of a clinical case, discussed the importance of management, for being pregnant with consequences, and that for better or for worse. This is a review of management can happen, but it is also through this same process can be interrupted. Lacan clarifies that the analyst does not occupy place of subject, object and cause of desire, support of investments of the analysand, this guy, that ai is to appear with your questions. However, the experience of the transfer leaves us adrift, and the only recommendation that Freud gives us, is something that targeted investment analyst can only be handled by the experience of his own analysis, not trying to get back what you hear with the conservatism of our psychic reality.

KEYWORDS: analysis. Transference. clinical management.

LE TRANSFERT ET SA PRISE EN CHARGE CLINIQUE

RÉSUMÉ:

Freud caveat qui seulement graves difficultés que l'analyste doit visage réside dans la gestion de transfert. De la présentation d'un cas clinique, discuté de l'importance de la gestion, pour être enceinte avec les conséquences et que, pour mieux ou pour le pire. Il s'agit d'un examen de gestion peut arriver, mais c'est aussi par ce même processus peut être interrompu. Lacan précise que l'analyste n'occupe pas la place du sujet, objet et cause du désir, soutien des investissements de l'analysant, ce mec, qu'la doit figurer avec vos questions. Toutefois, l'expérience du transfert nous laisse à la dérive, et la seule recommandation que Freud nous donne, est quelque chose qui a visé l'analyste investissement ne peut être géré par l'expérience de sa propre analyse, ne cherche pas à récupérer ce que vous entendez avec le conservatisme de notre réalité psychique.

MOTS CLÉS: analyse. Transfert. prise en charge clinique.

Recebido em: 08-10-2012

Aprovado em: 09-12-2012

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

O QUE PODE O ANALISTA OFERECER AO SUJEITO ADOLESCENTE?

Aline Lima Tavares¹

RESUMO: Em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan assinala que o sujeito se constitui a partir de uma dupla operação - alienação e separação – advindo não somente do campo do Outro enquanto tesouro dos significantes, mas também de uma relação na qual subsiste uma falta, um resto sem representação. Assim, passa a conceber a neurose como tentativa de fazer contorno a esse ponto de falta, traumático, inassimilável, chamado de real. Considerando a adolescência como momento em que um “golpe de real” se abate sobre o sujeito, uma vez que reifica o desamparo fundamental do humano ao desvelar a falha do Outro, trata-se de apontar a importância do fazer do psicanalista, pois é ao escutar os jovens que se abre a possibilidade deles próprios se responsabilizarem pelo seu destino. Essa discussão insere-se no âmbito da ética da psicanálise por apontar a falácia de querer-o-bem-do-sujeito, já que este, constituído a partir do real, resiste a qualquer tentativa de pastoral apregoada pela moral. Relata-se um caso clínico, articulando uma experiência de trabalho num abrigo municipal com a teoria e clínica psicanalítica sobre adolescência.

PALAVRAS-CHAVE: Adolescência. Constituição do sujeito. Ética da psicanálise.

¹**Aline Lima Tavares.** Mestranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Psicóloga do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.

O que pode o analista oferecer ao sujeito adolescente?

Em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964) teoriza a constituição do sujeito a partir de duas operações distintas, porém simultâneas: alienação e separação. A primeira refere-se a uma escolha forçada onde o ser vivo, para entrar na ordem do humano, das trocas e intercâmbios sociais, submete-se a um significante vindo do campo do Outro.

Para melhor definir do que se trata na escolha forçada, Lacan (1964) nos remete ao exemplo intitulado por ele de ‘A bolsa ou a vida’, onde ao escolher a bolsa, perde-se ambas, a bolsa e a vida, restando, então, como única alternativa, a escolha da vida, porém a partir daí trata-se de uma vida decepada, uma vida sem a bolsa. Da mesma forma, o autor nos explica que, para o escravo, entre a liberdade ou a vida, há apenas a escolha forçada pela vida, que restará para sempre amputada de liberdade.

Deste modo, o sujeito só existe ao se assujeitar ao campo do Outro, da linguagem e do significante: antes disso, o sujeito não é nada. É importante destacar, portanto, a necessidade da existência de um lugar simbólico reservado ao sujeito no campo do Outro, sem o qual sua constituição não se dá. Dito de outro modo, é ao petrificar-se no significante veiculado pelo Outro que o sujeito dá início a sua constituição.

Entretanto, o sujeito não se representa por inteiro no Outro, algo escapa a toda representação, vindo apontar que há um ponto do ser que não se captura pelo significante, que não se traduz em letra. Nesse sentido, a operação de separação termina a circularidade da relação do sujeito ao Outro. Cito Lacan:

“Uma falta é, pelo sujeito, encontrada no Outro, na intimação mesma que lhe traz o Outro por seu discurso. Nos intervalos do discurso do Outro, surge, na experiência da criança, o seguinte, que é radicalmente destacável: *ele me diz isso, mas o que é que ele quer?* Nesse intervalo cortando os significantes (...) está o que chamei de metonímia. É de lá que desliza o que chamamos desejo. O desejo do Outro é apreendido pelo sujeito naquilo que não cola, nas faltas do discurso do Outro”. (LACAN, 1964, p. 209).

Sendo assim, o sujeito aliena-se para passar do ser ao sentido, para ser alguma coisa no campo da existência. Porém, nessa alienação surge, entre o sujeito e o Outro, um ponto cego, um resto sem significação, resto que inaugura o movimento desejante. Esse resto coloca em relevo o Outro em seu limite, o que constitui a operação de separação.

Vale assinalar ainda que, estando o sujeito entre dois significantes - na medida em que um significante é o que representa o sujeito para outro significante, ele é intervalar, pontual, evanescente, aparece para desaparecer. É também no *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, que Lacan (1964) destaca a dimensão pulsativa, de descontinuidade, de fenda do inconsciente, colocando no núcleo da estrutura deste a hiância causal.

Deste modo, sendo a produção inconsciente associada a uma fenda que vem a causá-la, o sujeito passa a advir não somente do campo do Outro enquanto tesouro dos significantes, mas também de uma relação na qual subsiste uma falta. Assim, a partir deste momento de seu ensino, Lacan passa a conceber a neurose como tentativa de fazer contorno a esse ponto de falta, traumático, inassimilável, chamado de real. “O real aqui é o que retorna sempre ao mesmo lugar – a esse lugar onde o sujeito, na medida em que cogita, não o encontra” (LACAN, 1964, p. 55).

Uma vez que o sujeito se constitui a partir do real, daquilo que não cessa de não se escrever, fica evidente sua irremediável divisão, a impossibilidade de realização do bem-estar apregoado pela moral, a falácia de querer-o-bem-do-sujeito. O que pode, então, o analista oferecer ao sujeito? E, mais especificamente, o que pode o analista oferecer ao sujeito adolescente² - que vive um momento lógico que implica justamente um encontro com o real, com algo que escapa à simbolização e o deixa “sem palavras”?

Davi é um adolescente de quinze anos que, ao ter a casa onde residia com seu pai e irmãos invadida por policiais que obrigaram-no a reconhecer e nomear o homem que estava numa foto – importante traficante da comunidade – precisou imediatamente fugir, uma vez que a partir deste episódio seria considerado “X9/delator/traidor”, a quem se pune com a morte.

Neste contexto, o jovem foi levado por seu pai ao Conselho Tutelar e então encaminhado ao abrigo municipal, onde permaneceu por meses, uma vez que seu pai se recusava a se mudar da comunidade, o que inviabilizava o retorno do filho para casa. A mãe de Davi, que morava com o padrasto do adolescente, se disponibilizou a sair da comunidade e ir morar com o filho em outro local, porém este se opunha veementemente a residir com a genitora e seu companheiro, não fornecendo muitas explicações sobre tal recusa.

Durante o período em que permaneceu no abrigo, acompanhamos Davi. Assistimos seus jogos de futebol no clube próximo, onde era tido como melhor goleiro; fomos

²Definido por Alberti (2004;1996).

chamá-lo de manhã quando, às vezes demasiadamente triste, recusava-se a levantar; acompanhamos algumas das visitas de seus pais, indicando para eles as marcas no braço do adolescente, que insistia em escarificar seu corpo, cortando-se de forma que suas cicatrizes formassem tatuagens que designavam as iniciais do nome do pai e da mãe.

Foi quando, numa tarde, ao retornar de uma reunião com seus pais, padrasto e profissionais do Programa de Proteção a Adolescentes Ameaçados de Morte, Davi entrou em nossa sala e pôde dizer um pouco de sua implicação em seu próprio destino: seus pais, que sempre moraram juntos, se separaram quando Davi tinha 12 anos, ocasião na qual a mãe do adolescente saiu de casa e deixou os filhos com o marido. Davi fala que seus pais nunca lhe falaram nada sobre o motivo da separação, mas ele soube - pelas conversas que ouviu em sua própria casa e pelos comentários de vizinhos e familiares – que sua mãe traiu seu pai. O adolescente relata que seu ódio foi tão grande que foi aí que decidiu “andar com o pessoal da boca”, ao que concluiu: “os policiais não entraram na minha casa por acaso, elas me viam com os moleques”.

A partir desse momento, em que o adolescente se responsabiliza pelo que lhe aconteceu, passa a poder pesar o que lhe seria mais insuportável: continuar morando naquele abrigo, onde tantas vezes se via despojado de sua liberdade, do contato com a namorada, amigos e familiares, ou ir morar com a mãe. Em alguns meses, Davi consegue se ver contente por ter um quarto só seu na casa onde em breve residirá com sua mãe e padrasto.

Alberti (1996) assinala que é na medida em que cresce e vai verificando falhas em seus pais, até então idealizados, que o adolescente depara-se com a falta no Outro, que o remete a um desamparo inominável, relacionado ao registro do real. Nesse sentido, a adolescência coloca uma questão ao registro simbólico, que até então dava conta de todo questionamento do sujeito e que agora não é suficiente para dar conta desse ponto de real.

A falta no Outro entrevista pelo adolescente desperta, segundo Lacadée (2011), o sentimento de uma solidão fundamental, vivida pelo sujeito como abandono. Assim, o sentimento de vazio que assombra o adolescente relaciona-se a uma dificuldade em separar-se daquilo que se foi na condição de criança capturada pelo discurso do Outro, ou seja, trata-se de uma dificuldade experimentada pelo sujeito em continuar se situando no discurso que, até então, dava a ele uma idéia de si mesmo: “a queda da identificação fálica em que o adolescente se refugiava quando criança se efetua sob o modo de uma ‘tykhé’ e o confronto com a libido, que dizer, com o corpo em sua dimensão pulsional, tomado como objeto *a*” (LACADÉE, 2011).

Em *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964) ressalta que diante do ponto de falta vislumbrado no Outro, o sujeito pode oferecer-se como objeto de perda:

o primeiro objeto que o sujeito propõe a esse desejo parental cujo objeto é desconhecido, é sua própria perda – Pode ele me perder? A fantasia de sua morte, de seu desaparecimento, é o primeiro objeto que o sujeito tem a pôr em jogo nessa dialética, e ele o põe, com efeito (LACAN, 1964, p. 210).

No caso clínico apresentado, é possível perceber que, ao se deparar com a falta no Outro – a mãe que trai o pai -, Davi se depara com um real impossível de suportar, que reenvia-o a um vazio. Deste modo, podemos pensar que o ato do adolescente, aqui representado por uma decisão de “passar a andar com o pessoal da boca”, apresentou-se como saída para um impasse na relação com o Outro.

Lacadée (2011) ressalta que para se orientar num trabalho com adolescentes é importante estar atento ao seu esforço de tradução da Coisa inominável, do real insuportável com o qual os jovens têm a ver. Assim, podemos pensar os cortes feitos por Davi em seus braços enquanto estava abrigado, isto é, escrita em sua própria carne da letra inicial do nome dos pais, como uma forma de nos apontar sua tentativa de circunscrever, engendrar no simbólico, algo da ordem do que “não cessa de não se escrever”, do real.

Entretanto, ainda era preciso que Davi efetuasse uma passagem com relação à pulsão, indo da dimensão do “ódio de si” à possibilidade que a pulsão se exerça em referência ao vazio da Coisa que causa o desejo. Tal passagem exige um ato ético, um passo discursivo do sujeito. Nessa perspectiva, Sadala (2008) indica que a adolescência pode ser concebida como paralela à constituição de uma ética, quando o enfrentamento do desamparo passa a ser acompanhado da responsabilidade por seus próprios atos.

Para Alberti (1996), somente quando o sujeito consegue falar daquilo que lhe é insuportável, que pode dar conta do quanto ainda vive. Nesse contexto, ressalta a função do analista, que deve se dirigir ao adolescente para fazê-lo trabalhar e produzir sua própria determinação, permitindo-lhe se responsabilizar pelo pulsional que o agita, traçando novos caminhos para seu destino. É nesse sentido que Lacan (1959-60) não cessou de afirmar que a psicanálise não é um idealismo ou ética do Bem Supremo, mas ética do Bem-dizer, apontando a falácia de querer-o-bem-do-sujeito, já que este, constituído a partir do real, resiste a qualquer tentativa de pastoral apregoada pela moral.

Referências

ALBERTI, Sonia. (1996). *Esse sujeito adolescente*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

_____. (2004). *O adolescente e o Outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LACADÉE, Philippe (2011). *O despertar e o exílio – ensinamentos psicanalíticos da mais delicada das transições*. Rio de Janeiro: Contracapa.

LACAN, Jacques. (1959-60). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1964). *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SADALA, Glória (2008). O sexo e o mal-estar na adolescência. In: ALBERTI (Org.). *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.

WHAT THE ANALYST CAN OFFER THE ADOLESCENT SUBJECT?

ABSTRACT:

The Seminar, book 11: the four fundamental concepts of psychoanalysis, Lacan points out that the subject is constituted from a double operation – alienation and separation – arising not only from the field of the Other as treasure of signifiers, but also a relationship in which there remains a lack, a remnant without representation. Thus, he begins to neurosis as an attempt to outline this point of failure, traumatic, unassimilable, called real. Whereas adolescence as a time when “real coup” befalls the subject, since it reifies the fundamental human helplessness to unveil the fault of another, it is pointing to the importance of the analyst, it is the listen to young people that opens the possibility of them taking responsibility for their own destiny. This discussion is within the context of the ethics of psychoanalysis for pointing out the fallacy of wanting-good-the-subject, since this constituted from the real, resists any attempt to pastoral trumpeted the moral. We report a clinical case, articulating an experience of working in a municipal shelter with the theory and clinical psychoanalysis on adolescence.

KEYWORDS: adolescence, subject constitution, ethics of psychoanalysis.

QU’EST-CE QUE L’ANALYSTE PEUT OFFIR L’OBJET DE L’ADOLESCENT?

RESUMÉ:

Le Séminaire, livre 11: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Lacan souligne que le sujet est constitué d’une double opération – l’aliénation et la séparation – découlant non seulement dans le champ de l’Autre comme trésor des signifiants, mais aussi une relation dans laquelle subsiste un manqué, un reste sans représentation. Ainsi, il commence à la névrose comme une tentative de décrire ce point de défaillance, traumatique, inassimilable, appelé réel. Quel’adolescence comme un moment où “véritable coup” arrive le sujet, car l’irréel’impuissance de l’homme fondamental pour dévoiler la faute d’un autre, il pointe l’importance de l’analyste, c’est la écouter les jeunes qui ouvre la possibilité de les prendre en charge leur propre destin. Cette discussion s’inscrit dans le contexte de l’éthique de la psychanalyse pour souligner l’erreur de vouloir-bien-la-sujet, puisque cela constituait du réel, résiste à toute tentative d’ pastorales claironné le moral. Nous rapportons un cas clinique, en articulant une expérience de travail dans un refuge municipal avec la théorie et la clinique psychanalytiques sur l’adolescence.

MOTS-CLÈS: adolescence, la constitution du sujet, de l’éthique de la psychanalyse.

Recebido em : 29-09-2013

Aprovado em: 09-11-2013

© 2013 *Psicanálise& Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.brwww.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

SUPEREU, DESEJO E GOZO: incidências na clínica da histeria

*Irvina Leite de Sampaio**

*Laéria Fontenele ***

RESUMO: O presente artigo trata de alguns efeitos advindos da incidência do Supereu na histeria, estabelecendo pontos de aproximação e distanciamento em relação à neurose obsessiva. Demarcamos particularidades do comparecimento da instância superegóica na neurose histérica, a fim de refletir acerca das consequências destas para a clínica e para a posição do analista. Abordamos as manifestações superegóicas levando em consideração o caráter paradoxal do Supereu, no que se refere a sua vinculação à lei, ao desejo e ao gozo. Para além do objeto voz, marca indelével dos imperativos de gozo do Supereu na estrutura neurótica, lançamos a hipótese de que na histeria o olhar, como objeto que também participa da instauração do Supereu no sujeito, tenha papel fundamental nas manifestações sintomáticas produzidas pelas incidências superegóicas.

PALAVRAS-CHAVE: Supereu. Desejo. Gozo. Histeria.

* Irvina Leite de Sampaio – Mestranda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), Membro Associado em Formação Permanente ao Corpo Freudiano - Seção Fortaleza. Rua Vilebaldo Aguiar, n. 1580, ap.503. Cocó, CEP: 60-192025, Fortaleza-Ceará. (85)87232992, irvinasampaio@gmail.com

**Laéria Fontenele – Professora Doutora do Mestrado em Psicologia da Universidade Federal do Ceará e do Laboratório de Psicanálise (UFC). Diretora do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise. Endereço: Rua Manoel Jacaré, 171, ap. 1500. Mucuripe, CEP: 60175110, Fortaleza-Ceará. (85)(85)9984.6366, (85)3366.7727, laeria@terra.com.br

Introdução

Dois foram os motivos que nos levaram a pesquisar acerca dos efeitos do Supereu no modo como se dão as manifestações sintomáticas na histeria, em sua relação com sua dimensão estrutural. O primeiro deles foi o advir de questões apontadas por nossa experiência na condução de tratamentos de sujeitos de constituição histérica. O segundo fator que contribuiu para a escolha deste objeto de estudo foi a escassez de publicações psicanalíticas que privilegiem as articulações entre a instância superegóica e a clínica da histeria. Verificamos que existe uma produção científica mais contundente no que diz respeito às incidências do Supereu no campo da neurose obsessiva compulsiva e na melancolia, talvez devido ao estabelecimento de uma relação mais direta entre Supereu e culpa nestes tipos clínicos.

Dessa forma, dentre as neuroses, a neurose obsessiva compulsiva passou a ser entendida por alguns psicanalistas como um exemplo paradigmático das manifestações do Supereu. Contradizendo tal entendimento, acreditamos que a emergência do Supereu não privilegia tipos clínicos ou estruturas. O Supereu, enquanto instância psíquica indissociável do Eu e do Isso, incide nas diferentes estruturas psíquicas, tendo formas de apresentação singulares em cada uma delas. A esse respeito concordamos com Gerez-Ambertín (2009) quando afirma que:

Na medida em que a clínica freudiana avança, o supereu passa a surgir na neurose, na perversão e na psicose, sem ter uma estrutura clínica preferida; sustentar o contrário destruiria o conceito como instância. [...] cada estrutura e tipo clínico possuem manifestações específicas ligadas à constelação do supereu (p.48).

Visando delimitar tais especificidades superegóicas no campo da histeria, nos utilizaremos do relato e discussão de alguns fragmentos de casos clínicos que nos possibilitarão engendrar reflexões e introduzir questionamentos acerca da incidência do Supereu na clínica da histeria, de suas aproximações e distanciamentos em relação à clínica da neurose obsessiva, bem como das consequências de tais incidências para a posição a ser adotada pelo analista na condução do tratamento.

As vicissitudes do supereu na estrutura neurótica

A formulação do Supereu como conceito só pôde se dar com a introdução no campo freudiano de um *Mais além do princípio do prazer* (FREUD, 1920/1999). Tal

princípio foi mantido no funcionamento do aparelho psíquico e na metapsicologia freudiana, com o acréscimo da segunda teoria das pulsões, a qual trouxe para a cena psíquica o comparecimento das pulsões de vida e de morte. Somente com a introdução da pulsão de morte foi possível delimitar o Supereu como conceito e pensá-lo como instância psíquica que perturba a regularidade do princípio do prazer, agindo à revelia do desejo inconsciente. Na segunda tópica o Supereu aparece como uma instância que se contrapõe tanto à consciência quanto ao inconsciente.

Em *O Eu e o Id* (1923/2007), Freud especifica a dupla origem do Supereu. Este aparece como condição de possibilidade do longo período de desamparo primordial a que se encontra submetido o infante e seus consequentes desdobramentos no Complexo de Édipo. De acordo com este entendimento Freud postula que o Supereu se constitui a partir dos resíduos das primeiras escolhas objetais do Isso e como herdeiro do Complexo de Édipo. O Complexo de Édipo resulta numa clivagem do Eu que propicia o surgimento do Supereu, partindo deste pressuposto temos que quanto melhor sucedida for a dissolução do complexo de Édipo maiores serão as possibilidades de articulação entre Supereu e desejo. Como resultante do sepultamento do Complexo de Édipo, o Supereu faz referência à Lei simbólica, e se produz como resultado de uma identificação ao Supereu dos pais (FREUD, 1933\2010).

Na sua face relacionada ao Isso, o Supereu está ligado à pulsão, e na face vinculada ao Édipo situa-se no campo das proibições impostas pela lei paterna. Sendo assim, o caráter paradoxal do Supereu começa a delinear-se, implicando numa dupla função. Por um lado, exerce uma função apaziguadora por intermédio da interiorização da lei paterna, que remete a uma identificação com o pai morto e à subsequente subjetivação da falta no psiquismo; e por outro, ligado às pulsões do Isso, se vincula ao pior do pai mostrando sua face cruel e insensata que tem ligação com aspectos remanescentes do pai não castrado. Essa face apaziguadora, Freud (1923\2007) a situará no campo do ideal do Eu, enquanto a face cruel no campo do Supereu propriamente dito:

O supereu não é apenas um resíduo das primeiras escolhas objetais do id; ele representa também uma enérgica formação reativa contra essas escolhas. Sua relação com o eu não se esgota na advertência: “Você *deve* ser assim (como seu pai)”, mas engloba também a proibição: “Você *não pode* ser assim (como seu pai)”; isto é, você não pode fazer tudo o que ele faz, algumas coisas permanecem prerrogativa dele. Essa dupla face do ideal do eu deriva do fato de ele ter sido mobilizado para ajudar no processo de recalque do complexo de Édipo (FREUD, 1923/2007, p. 44).

O desamparo primordial, ao qual se submete o pequeno Homem por um período considerável, do qual Freud nos fala desde o *Projeto para uma psicologia científica* (1895/1996) é um dos fatores estruturais responsáveis pelo posterior advento do Supereu como instância psíquica. Traços acústicos e imagéticos derivados desse momento primitivo da relação com o Outro primordial se inscreverão no psiquismo sob a forma de marcas mnêmicas e servirão de base para a posterior construção do Supereu. Numa leitura do *Projeto* realizada a partir de Lacan, observamos que a relação direta entre desamparo primordial e fundação dos motivos morais do sujeito, assinala a possibilidade de considerarmos que a entrada do sujeito na cultura, no campo da linguagem, só se faz por meio de seu relacionamento ao Outro, e mais, que é esse Outro que vai possibilitar ao sujeito um posterior reconhecimento enquanto tal. O saldo dessa relação primordial de dependência ao Outro é a dívida simbólica. Ainda nesta contabilidade da operação de divisão do sujeito no campo do Outro, o supereu se apresenta como resto que sobra de um trauma constituinte do humano, ou seja, dos resquícios dessa relação primordial ao Outro (LACAN, 1962-1963 apud FREITAS e RUDGE, 2011).

No campo da neurose o Supereu opera subjugando o Eu de acordo com o exercício de suas funções essenciais, que são: a consciência moral, a auto-observação e a manutenção do ideal do Eu (FREUD, 1933/2011). A cisão do Eu é o que possibilita ao Supereu tomar o Eu como objeto e subjugá-lo. Contudo, justamente por estar estruturado do modo neurótico, o sujeito conta com o recurso do desejo para responder aos imperativos de gozo impostos pelo Supereu. O Supereu no neurótico, na sua dimensão de herdeiro do Complexo de Édipo, garante em certa medida o lugar simbólico do pai. A Lei simbólica torna possível o soerguimento do gozo proveniente do Supereu. A esse respeito é ilustrativa a observação de Gerez-Ambertín (2009).

Na neurose, os mandatos de gozo do supereu estão coordenados com a metáfora paterna- significatizados. O supereu, como imperativo insensato se cola no lugar do fracasso da lei, funciona como causa de desejo e se mantém articulado à demanda [...] (p.257).

Nota-se, a partir de tal concepção, que é justamente onde a Lei simbólica vacila, fracassa, que se abre caminho para as manifestações advindas da lei superegóica com tudo aquilo que esta porta de insensatez. Diante de tal fracasso, o sujeito pode responder aos mandatos superegóicos obedecendo-os, o que implica ceder de seu desejo, ou tentando realizar uma mediação com a instância superegóica através da sustentação de sua posição desejante. Quando essa tentativa de mediação entre desejo e Supereu sucumbe, emerge a

figura do gozo pela via do imperativo. Lacan (1953-1954/1986) define o Supereu como uma instância cega e repetitiva que opera uma redução da lei transformando-a em uma lei inintegrável. Não se trata mais de uma lei propriamente dita, e sim de uma distorção desta. No lugar da Lei simbólica, passa a operar a lei superegógica.

O supereu é, a um só tempo, a lei e sua destruição. Nisso, ele é a palavra mesma, o comando da lei, na medida em que dela não resta mais do que a raiz. A lei se reduz inteiramente a alguma coisa que não se pode nem mesmo exprimir, como o *Tu deves*, que é uma palavra privada de todos os seus sentidos. É nesse sentido que o supereu acaba por se identificar aquilo que há somente de mais devastador, de mais fascinante, nas experiências primitivas do sujeito. Acaba por se identificar ao que chamo *figura feroz*, às figuras que podemos ligar aos traumatismos primitivos, sejam eles quais forem que a criança sofreu (Lacan, 1953-1954/1986, p.123).

Nossa hipótese é de que nessas experiências primordiais do sujeito, aquilo que há de mais nefasto e mais fascinante abrangeria as dimensões da voz e do olhar, que retornariam *a posteriori* nas distintas modalidades de comparecimento do Supereu na neurose. No decorrer da obra lacaniana, gozo e Supereu vão se apresentando como categorias indissociáveis, que juntas operam uma passagem da lei reguladora das pulsões e do gozo em Freud, para uma lei insensata intimamente ligada ao gozo no ensino de Lacan. Tal concepção leva Lacan a dizer em *O Seminário, livro 20: mais, ainda* (1972-1973/2008), que “nada força ninguém a gozar, senão o supereu. O supereu é o imperativo de gozo - Goza!” (LACAN, 1972-1973/2008, p. 11).

Na estrutura neurótica o gozo do Supereu encontra-se imbricado na formação dos sintomas, na culpabilização, na necessidade de punição e de castigo, no *acting-out*, na passagem ao ato e no sacrifício.

Neurose Obsessiva e histeria: incidências do supereu

Desde a primeira tópica freudiana, a clínica da neurose obsessiva foi fundamental para a construção do conceito de Supereu, tendo em vista as manifestações da culpa que se apresentavam por intermédio de uma instância que operava indo de encontro à lógica inconsciente. Nesse momento de seu ensino, Freud ainda não dispunha de subsídios para compreender a ação dessa instância psíquica vinculada à moção maligna (FREUD, 1913/1996), devido à ausência do conceito de pulsão de morte que apontava para um funcionamento do psiquismo para além do princípio do prazer.

Com a introdução da pulsão de morte na cena psíquica estabeleceu-se uma relação direta desta com a instância superegóica, e a culpa passou a ser entendida como um efeito do Supereu que aponta para a ação da pulsão de morte em sua vertente de agressividade voltada contra o próprio sujeito. Na neurose obsessiva:

o que acontece é que o afeto deixado de fora quando a ideia obsessiva é percebida aparece em um ponto diferente. O superego comporta-se como se a repressão não tivesse ocorrido e como se conhecesse a verdadeira enunciação e o pleno caráter afetivo do impulso agressivo, e trata o ego em conformidade com isso. O ego que, por um lado, sabe ser inocente é obrigado, por outro lado a ficar cômico de um sentimento de culpa e arcar com uma responsabilidade pela qual não pode responder (FREUD, 1926/1996, p. 118).

O Eu é considerado culpado no julgamento presidido pela instância superegóica, vendo-se desta forma obrigado a cumprir os mandatos de gozo do Supereu. A formação dos sintomas na neurose obsessiva advém do medo que o Eu tem de seu Supereu, tentando por este motivo fugir de sua hostilidade e do conseqüente *castigo de castração* (FREUD, 1926/1996). Ainda em *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (1926/1996), Freud esclarece que o Supereu juntamente com o Eu tem uma participação de grande importância na formação dos sintomas na estrutura neurótica, tanto obsessiva quanto histérica, esse, portanto, seria um ponto de aproximação entre a ação superegóica nesses dois tipos clínicos da estrutura neurótica.

Na neurose obsessiva estão presentes as figuras da hipercupabilidade e da auto-recriminação advindas da ação nefasta do Supereu severo e atormentador (FREUD, 1926/1996), além do rompimento do laço simbólico característico dos rituais obsessivos, que excluem a dimensão singular e desejante do sujeito. Uma das peculiaridades da incidência do Supereu na neurose obsessiva que a distingue de seu comparecimento na histeria é justamente essa ruptura com o pacto simbólico, produzida pelo caráter irracional dos pensamentos obsessivos e de suas ritualizações. A apresentação da culpa na neurose obsessiva tem parte de suas raízes na posição ativa e prazerosa do sujeito na experiência primária de satisfação, posicionamento radicalmente distinto daquele operado pelo sujeito histérico que remete muito mais a uma dimensão de passividade diante do desejo do Outro nessa experiência primária (FREUD, 1896/1996).

Retornando a questão da culpabilidade na neurose obsessiva, Freud (1923/2007) define o sentimento de culpa presente no obsessivo como consciente e demarca sua origem num conflito entre o Eu e o Supereu. Neste mesmo texto são lançadas as hipóteses em relação

à extrema severidade da instância superegóica na neurose obsessiva, quais sejam: a prevalência dos componentes destrutivos próprios à regressão da libido para a fase anal-sádica e a identificação ao pai que provoca uma dessexualização ou sublimação das pulsões:

(...) Entre os produtos de neuroses graves, por exemplo da neurose obsessiva, encontra-se a defusão de pulsões e a consequente manifestação da pulsão de morte. [...] fazendo uma generalização, podemos também supor que, em essência, a regressão da libido, por exemplo, da fase genital para a fase anal-sádica, esteja calcada sobre a defusão de pulsões (...) (FREUD, 1923/2007, p. 50-51).

A relação do neurótico obsessivo com a consciência moral desenvolve-se de forma alheia a lógica simbólica, sendo representada pela dimensão injuntiva e irracional das vozes superegóicas que muitas vezes o impelem a atos compulsivos objetivando o aplacamento da angústia gerada por essas vozes. A voz da consciência moral (FREUD, 1907/1996) assume o estatuto de imperativo superegóico para o obsessivo, justificando-se assim a dificuldade que este encontra em desvencilhar-se dela.

Com o advento da segunda tópica freudiana tornou-se possível articular a construção metapsicológica acerca da histeria delineada desde a primeira tópica às questões relacionadas ao Supereu. Freud (1923/2007) situa o sentimento de culpa inconsciente como uma manifestação do Supereu na histeria e aponta o recalque como o mecanismo que sustenta essa culpa inconsciente. Estabelece ainda um contraponto entre os mecanismos de defesa próprios aos dois tipos clínicos da estrutura neurótica aqui trabalhados, e nos diz que "(...) enquanto na neurose obsessiva prevalecem os fenômenos de formação reativa, na histeria, o máximo que o Eu consegue é manter afastado este conteúdo capaz de evocar o incômodo sentimento de culpa" (FREUD, 1923/2007, p. 59). Entretanto, a presença do sentimento de culpa inconsciente no psiquismo do sujeito histérico torna-se capaz de provocar efeitos de Supereu tais como: a *punição vitimária* e a *oferta sacrificial do corpo* (GEREZ-AMBERTÍN, 2009). Compreendemos que essas duas modalidades de resposta aos imperativos superegóicos estão em consonância com a concepção freudiana que situa alguns sintomas históricos como realização de penalidades impostas pelo Supereu (FREUD, 1926/1996).

Temos a suposição de que na histeria o cumprimento das injunções superegóicas se acha intimamente ligado ao olhar do Outro, mais precisamente a como e o quê a histérica dar-a-ver a esse Outro e de que forma responde a esse olhar, que pode muitas vezes ser interpretado como superegóico. A histérica encontra-se diante do desejo do Outro ocupando o lugar de:

Queixosa, vítima, objeto de humilhações, traições, incompreensões e ingratidões, ela é a bela alma, depositária imerecida de sevícias e desgraças. Oferece-se como objeto ao olhar e à escuta do Outro, "Olhe ao que me vejo reduzida". "Ouça, se é que pode suportar, o relato de minhas desventuras" (BRAUNSTEIN, 2007, p. 222).

O olhar, como um dos objetos passíveis de encarnar a injunção superegóica, pode apresentar-se como peculiar manifestação do Supereu na neurose histérica tendo em vista essa vocação da histérica em se oferecer como objeto ao olhar do Outro. Tal vocação pode levar a uma série de desdobramentos ligados aos imperativos superegóicos, tais como: a assunção de uma posição vitimizada ante o Outro, respostas sacrificiais frente ao olhar superegóico do Outro, *acting-out* e passagem ao ato.

O comparecimento do Supereu pela via do olhar produz efeitos tão nefastos quanto àquele que remete à voz. Estruturalmente, o que é transmitido de forma silenciosa pelo olhar é radicalmente diferente do que se passa na transmissão ruidosa operada pela voz, pelo intermédio da palavra. De acordo com Didier-Weill (1997) o olhar superegóico deve sua potência ao fato de estar aquém da palavra, podendo assim, deixar o sujeito sem palavras diante dele, no caso da histeria o sujeito poderia ficar colado àquilo que supõe ser o desejo do Outro, respondendo a este de forma superegóica. A histérica:

Terá de viver para preencher o Outro, consagrada a satisfazer o que supõe ser o desejo do Outro à custa do sacrifício de seu desejo, o próprio um desejo duvidoso que deixa de bom grado e com alívio. Optará deste modo por um caminho de abnegação, de sacrifício, de renúncia. Para isso, terá de ser um complemento imprescindível, um objeto apendicular do Outro (BRAUNSTEIN, 2007, p. 220).

A histérica, esperando e temendo um gozo absoluto e avassalador, opera uma recusa do falo, enquanto significante que aponta para a impossibilidade desse gozo, inscrevendo o sujeito na norma fálica, fazendo-o se deparar com a castração e a falta-a-ser. Deixando de tomar o falo como significante da falta, ela direciona-se a ele como objeto que suporta o seu desejo sempre insatisfeito. Concordamos com Braunstein (2007) quando afirma que a histérica toma o falo como objeto insuficiente, sendo incapaz de satisfazer-se com ele, e dessa forma leva ao extremo o posicionamento estrutural feminino que aponta para uma insatisfação em relação ao falo.

Freud (1925) demarca uma diferença na formação e incidência do Supereu no homem e na mulher, considerando que devido aos impasses no sepultamento do Complexo de

Édipo feminino, o Supereu que resultaria como herdeiro do complexo de Édipo, não dispõe de toda a inexorabilidade e força no sexo feminino, assim como dispõe no sexo masculino. A esse respeito concordamos com Didier-Weill (1997) quando afirma que o impedimento freudiano em reconhecer a força do supereu feminino estava atrelado à impossibilidade de compreensão da articulação entre imagem e palavra exigida nesse Supereu. Segundo o referido autor o Supereu feminino assevera o ditame: "Seja bela e cale-se" (DIDIER-WEILL, 1997, p. 72), ordem esta que comporta a dimensão especular atrelada à palavra. Partindo de tal concepção passamos a compreender que o olhar pode assumir um caráter absoluto porque tem o poder de despojar o sujeito da possibilidade de engendrar a palavra. O olhar superegóico tem o poder de deixar o sujeito mudo, abafando sua posição desejante e paralisando-lhe a capacidade de responder a essa mensagem silenciosa que se transmite pela via do *mau-olhado* (DIDIER-WEILL, 1997).

Consideramos que, como resto da operação constituinte do humano no campo do Outro (LACAN, 1962-1963), o Supereu constrói-se utilizando como matéria-prima os restos acústicos e imagéticos provenientes da relação ao Outro primordial. Acreditamos que as dimensões da voz e do olhar inerentes ao Supereu estão presentes tanto na histeria quanto na neurose obsessiva, contudo situamos a *voz grossa* (DIDIER-WEILL, 1997) do supereu do lado da neurose obsessiva e o olhar superegóico do lado da neurose histérica.

Freud (1923/1996) considera que na neurose obsessiva o sentimento de culpa comparece de modo consciente e se manifesta de maneira ostensiva, ao passo que na histeria tal sentimento de culpa possui um caráter inconsciente, mas que este não priva a histérica das incidências nefastas do Supereu. Acreditamos que as formas de apresentação da instância superegóica na neurose histérica ultrapassam o modelo culpa-sintoma característico da neurose obsessiva, relacionando-se muito mais à escolha do sujeito diante do desejo do Outro. É no campo dessa escolha, na qual o Supereu incide, que se instaura a relação do sujeito histérico com o olhar do Outro, apontando para o gozo que posteriormente se apresenta pelas vias sintomáticas da punição vitimária, do sacrifício, e pelos caminhos tortuosos do *acting-out* histérico.

A relação da histeria com o olhar do Outro não se encontra dissociada das determinações imaginárias presentes neste tipo clínico, o que também traz a baila o modo como sintoma e corpo se articulam. A esse propósito afirma Melman (1985):

A imago sustenta-se nesse caso de ser sublime, quer dizer, apoia-se no sacrifício, na renúncia ao gozo propriamente sexual e não raro, quebrando a imago, pelo fato de quebrar a imago, a tentativa de consumá-la revela um real do corpo, o seu e o de seu parceiro, suscetível de provocar nojo (P.163).

Manifestações do supereu na clínica da histeria

Nas *Novas conferências introdutórias à psicanálise* (1933/1996), no artigo *Acerca de uma visão de mundo*, Freud aproxima o trabalho analítico do trabalho científico e pontua que para ambos é através da observação, no caso da psicanálise da observação clínica, que emergem os subsídios para a posterior construção teórica. Ratificamos essa afirmação freudiana e consideramos que a experiência clínica é a condição por excelência de produção do saber psicanalítico. E, é nessa direção, que agora a convocamos.

Achados clínicos nos suscitaram a refletir acerca da participação do Supereu na formação dos sintomas histéricos, da relação entre desejo e gozo nesse tipo clínico, e do comparecimento da resistência no tratamento analítico. Havia pacientes nos quais a dimensão da punição exigida pelo Supereu se manifestava pela via do sacrifício, próprio à histeria. Casos como o de Alberta, que *fazia o sacrifício* de manter o casamento com o marido, a despeito de *todas as humilhações sofridas*, para não ver a filha *crescer sem um pai*, como ela mesma havia crescido. Na tentativa de evitar que a filha sofresse o mesmo abandono que ela havia sofrido na infância, abandono pelo qual *a fizeram se sentir culpada*, essa mulher buscava sustentar imaginariamente um pai para sua filha, ao mesmo tempo em que procurava alguma sustentação para o pai da sua fantasia. Consideramos que a punição vitimária é uma das formas de incidência do Supereu na neurose histérica, que ultrapassa o binômio culpa-sintoma peculiar à neurose obsessiva, “o histérico não se sente culpável, se sente vítima” (GEREZ-AMBERTÍN, 2009, p. 30), e era isso que nossa paciente trazia para além de seus ditos em seu dizer.

Alberta se colocava na condição de vítima frente aos açoites do destino¹, atribuindo seus fracassos e infortúnios ao Outro, nesse caso à mãe que a *afastou* de seu pai e nunca *investiu suficientemente* nela. A falta de investimento materno comparecia em seu discurso, alternando-se, ora como um não-olhar, ora como um *mau olhado* (DIDIER-WEILL, 1997) que a paralisava, produzindo efeitos no corpo.

¹ Estamos utilizando a palavra destino em sua acepção que equivale a uma figura anônima do pai, sendo compreendida, portanto, como uma das modalidades de aparição do Supereu.

A incidência do olhar materno, que era tomado como superegóico pela analisanda, aliava-se à voz, também materna, que comportava para a paciente um imperativo de gozo ecoando como uma sentença ao fracasso, “*Você foi a culpada pela saída do seu pai de casa. Você não vai ser nada na vida, vai ser uma alcoólatra, uma fracassada como seu pai*”(sic). A analisanda sentia-se olhada pela mãe como um *resto*, um *dejeito* destinado ao fracasso e ao sofrimento, e dessa forma encontrava-se presa ao pior do pai. Nas relações amorosas e nas tentativas de “*voltar a ser uma pessoa produtiva*” (sic) posicionava-se ante o olhar do Outro como *fracassada* e *humilhada*. O tratamento analítico testemunhava a dificuldade dessa mulher de escapar à sentença materna que entrelaçava as dimensões do olhar e da palavra, fazendo-a responder ao desejo do Outro superegoicamente com o seu fracasso.

Além disso, Alberta trazia em seu discurso elementos que remetiam a questão da dívida simbólica ao Outro. Durante as sessões questionava se a sua vida teria sido diferente caso seu pai permanecesse morando com ela durante a infância e a adolescência, e fantasiava que talvez com a presença paterna ela tivesse se tornado uma *pessoa diferente, alguém melhor*. Apesar de não ter convivido o quanto gostaria com o pai, as lembranças *mais felizes* de sua vida estavam relacionadas a ele. Quando o pai adoeceu, ela cuidou incansavelmente dele e após a sua morte passou um ano apresentando um sintoma característico da doença paterna, nos moldes da identificação histérica² com esse pai. Supomos que alguns aspectos da relação dessa paciente com seu marido, *pai* de sua filha, remetiam a questões fantasmáticas relacionadas a seu próprio *pai*. Ela havia escolhido um marido alcoólatra, assim como seu pai e que por uma série de outras questões necessitava de cuidados, o que também tinha vinculação direta com as questões que apresentava em relação ao seu pai.

Contudo diferentemente de sua mãe, ela não *podia* abandonar o *pai* de sua filha, o mandato superegóico: “*Não abandonarás o pai*”, produzia seus efeitos de gozo na vida dessa mulher. A partir desses fragmentos torna-se possível considerar que havia uma tentativa por parte da analisanda de saldar uma dívida para com o pai da sua fantasia através da relação com o marido. Na tentativa de saldar essa dívida impagável, Alberta assumia diante da filha muitas funções que eram prerrogativas de seu marido, enquanto pai de sua filha. Ao bancar o pai, a analisanda demonstra que para ela o falo se sustenta por intermédio de uma representação imaginária que faz dele. Nisso residiria a impossibilidade de que seu sintoma pudesse vir a operar no sentido da sustentação desse lugar paterno.

² A identificação histérica toma emprestado um único traço ou sintoma do objeto amado (FREUD, 1921/1996).
Psicanálise & Barroco em revista v.11, n.2: 60-79, dez. 2013

A partir disto, nos questionamos acerca de quais seriam os outros mecanismos que o histérico disporia para atender aos mandatos do Supereu que não a tentativa sempre frustrada de compensar a impotência que imputa ao pai real. A demanda de amor dirigida ao Outro, que permite a sustentação de um posicionamento desejante talvez seja uma das possibilidades à vista. "Só o amor permite ao gozo condescender ao desejo" (LACAN, 1962-1963/2005), essa indicação lacaniana nos impele a pensar que, sendo a manifestação do Supereu um imperativo de gozo, o amor pode ser uma saída para limitar esse gozo superegóico que pode tornar-se mortífero para o sujeito.

Outro fragmento clínico que pode nos auxiliar na tentativa de compreender os laços que unem Supereu e histeria, é o de Camila, uma adolescente que trazia em seus ditos uma relação ambígua com a mãe e uma *sensação de nunca ter sido amada pelo pai*. "*Meu pai nunca me olhou como eu gostaria*" (sic), lamento que aponta para a intimidade entre a insatisfação do desejo na histeria e o olhar do Outro, tendo em vista que o olhar comporta uma dimensão de acesso ao inacessível, como àquilo que não precisa passar pela mediação da palavra para se dizer e se fazer ouvir (DIDIER-WEILL, 1997).

Durante a adolescência, Camila começou a ter *crises de nervos*, essa era a forma como ela nomeava seus sintomas conversivos. As conversões históricas não obedecem às leis da anatomia, na verdade "a histeria se comporta como se a anatomia não existisse, ou como se não tivesse conhecimento desta" (FREUD, 1893[1888-1893]/1996, p.212). O mapeamento do corpo na histeria vai estar a serviço da fantasia inconsciente que sustenta seu desejo na insatisfação. O desejo do histérico como desejo de insatisfação comporta uma dimensão de gozo que garante sua manutenção nesse lugar de reivindicação da não satisfação do desejo. Assegurando constantemente a insatisfação do desejo, o sujeito organizado pela via da histeria se defende dos perigos advindos da relação sexual, dentre eles um gozo avassalador que poderia aniquilá-lo caso fosse experimentado. Para evitar experienciar esse gozo o histérico "torna o Outro impotente e proibidor" (NASIO, 1991, p.115).

Camila iniciou o tratamento analítico com a queixa de que quando ficava muito nervosa, seus braços e pernas enrijeciam e suas mãos se fechavam com tamanha força que ninguém conseguia abrir. Ao longo da análise, surgiu uma conexão entre suas *crises de nervos* e conflitos com a mãe, a quem era *muito difícil contrariar*. Podemos entender esses sintomas conversivos, como uma represália ou punição, ligada ao sentimento de culpa inconsciente, da qual o histérico não se dá conta, já que figura como vítima em relação aos

seus sintomas. Segundo Freud (1923/2007) o sentimento de culpa inconsciente encontra-se fortemente presente na histeria, e é através de:

Um ato de recalque que o eu histérico defende-se de duas percepções dolorosas: da ameaça iminente de ser criticado pelo supereu e da presença de um investimento de carga objetal capaz de gerar sentimentos insuportáveis. Portanto, deve-se ao eu o fato de o sentimento de culpa permanecer inconsciente. Todavia, embora o eu realize o recalque a serviço e a pedido do seu supereu, no caso da histeria, o eu acaba por utilizar o recalque também como arma contra o seu próprio feitor severo (FREUD, 1923/2007, p. 59).

Apesar de ter apoiado a separação dos pais, por considerar que a presença do pai em casa era *prejudicial* a ela e a mãe, a jovem paciente não aceitava o novo relacionamento de sua mãe, e isso era fonte permanente de discussões entre mãe e filha. Em contraponto a essas discussões, a paciente nutria uma enorme admiração pela mãe, principalmente em relação *ao exemplo de mulher* que a mãe representava para ela, admiração identificatória, muitas vezes presente na histeria. Tornava-se clara a identificação de nossa paciente ao Outro materno. A exemplo disto, Camila nos dizia durante as sessões que a mãe também sofria dessas *crises de nervos* quando tinha mais ou menos a mesma idade que ela, podemos supor a partir desse dizer que a analisanda estava identificando-se à esse traço materno que eram os sintomas conversivos. A esse respeito, Freud nos fala em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921/1996) que a identificação regressiva está presente nos sintomas histéricos, na medida em que o sujeito se identifica não com a pessoa amada, mas sim com um sintoma desta.

O *acting-out* como um dos artificios que o Supereu pode usar a serviço de seu gozo, fazia sua aparição nas *tentativas de suicídio* de Camila. Situamos o *acting-out* como uma das formas de apresentação do Supereu na histeria, devido a união entre desejo, gozo e endereçamento ao Outro que ele comporta. Segundo Lacan (1962-1963/2005) o *acting-out* remete à mostração, ao dar-a-ver endereçado ao Outro, situa-se no nível da encenação na qual o sujeito dirige ao Outro um saber que não sabe em forma de apelo. A analisanda passou a chegar às sessões com os braços cortados superficialmente, dando a ver a analista o gozo implicado na manutenção de seu desejo no campo da insatisfação. A posição do analista diante de tal apelo é comparável a de uma "vala de contenção e canal de evacuação para esse gozo" (BRAUNSTEIN, 2007, p. 217). O desejo do analista deve possibilitar ao analisando a elaboração (FREUD, 1914/1996) do que foi posto no campo do ato, visando a entrada em cena da representação e do acesso à palavra.

Com o decorrer do tratamento analítico, Camila passou a questionar a posição que a mãe ocupava para ela, e a demarcar suas opiniões que muitas vezes eram contrárias às dessa mãe que não podia ser *contrariada*. Sabemos que a histérica renuncia ao seu desejo e faz um movimento em direção ao desejo do Outro (DOR, 1991), por isso era extremamente difícil para essa adolescente privilegiar seu desejo em detrimento do desejo materno.

Dessa forma, aumentaram as represálias sintomáticas por tentar sustentar o seu desejo indo de encontro ao desejo do Outro, encarnado nessa situação pela mãe. Por conseguinte comparecia na clínica um entrelaçamento entre Supereu e resistência ao trabalho analítico que culminou na interrupção da análise. Diante deste fragmento clínico torna-se possível supor que uma das formas de comparecimento do Supereu na histeria é pela via da represália sacrificial, intimamente ligada ao sentimento de culpa inconsciente. O sujeito se submete ao sacrifício, cedendo de seu desejo em prol do que supõe ser o desejo do Outro.

Outra modalidade de incidência superegógica na clínica da histeria é a resistência do Supereu, a qual Freud (1926/1996) classifica como a mais obscura dentre as cinco resistências que operam em uma análise, contudo não se furta a indicar que ela produz efeitos devastadores. Essa resistência superegógica "parece originar-se do sentimento de culpa ou da necessidade de punição, opondo-se a todo movimento no sentido do êxito, inclusive, portanto, à recuperação do próprio paciente pela análise" (FREUD, 1926/1996, p. 156).

Considerações Finais

O Supereu como resto da operação de divisão do sujeito no campo do Outro (LACAN, 1962-1963\2005) incide na dimensão de escolha do sujeito pela neurose ante a Lei simbólica e à castração. A crueldade do Supereu na estrutura neurótica origina-se a partir da exigência feroz de que o sujeito recupere o impossível, ou seja, o gozo do objeto perdido. A dimensão de imperativo de gozo advém dessa exigência irracional. O gozo impossível que a instância superegógica tenta reaver é o gozo do ser, parcela do gozo que se encontra aquém da linguagem (BRAUSNTEIN, 2007). Tarefa impossível de ser cumprida essa que o Supereu impõe ao neurótico.

Os mandamentos de gozo do Supereu têm em comum nos diferentes tipos clínicos da estrutura neurótica, essa finalidade impossível de tentar recuperar o gozo do objeto perdido. Entretanto as modalidades utilizadas para tal propósito variam de acordo com a

posição do sujeito diante do desejo do Outro, ou seja, a partir dos tipos clínicos: neurose obsessiva, fobia e histeria.

Nosso interesse com o presente artigo restringiu-se a demarcar algumas particularidades das incidências do Supereu na neurose histérica. Para tanto, promovemos a princípio, um percurso que objetivou discorrer a respeito da instauração da instância superegóica na neurose, bem como acerca de suas modalidades de apresentação nesta. Posteriormente passamos ao exame das aproximações e distanciamentos entre as manifestações superegóicas na neurose obsessiva e na histeria. Com este intuito nos servimos das categorias de voz e olhar como objetos presentes na formação do Supereu e nos desdobramentos de seus imperativos de gozo.

Vale esclarecer, que essa dupla dimensão através da qual pode comparecer a instância superegóica permeia a estruturação neurótica de um modo geral. Contudo, aproximamos a voz hiperculpabilizadora da consciência moral à neurose obsessiva e o olhar que vigia o sujeito desde o sentimento de culpa inconsciente, à histeria. As conversões, represálias sacrificiais, punições vitimárias, *acting-out*, dentre outros, configuram campos de possibilidades para a atuação do gozo superegóico na neurose histérica. Tais campos tem comum o endereçamento ao Outro, mais especificamente, ao olhar do Outro, nos moldes da *mostração* histérica.

A histérica dar-a-ver e é vista pelo olhar do Outro que pode ser encarado como superegóico e aprisioná-la na fixidez sintomática. "Seja bela e cale-se", tal é o padecimento da bela alma ordenado pelo Supereu que por intermédio da fixidez do olhar detém o poder extremamente perigoso de paralisar o sujeito (DIDIER-WEILL, 1997).

Diante das formas de apresentação do Supereu que englobam, mas ultrapassam o modelo culpa-sintoma da neurose obsessiva, o analista na direção do tratamento com a histérica deve estar atento aos imperativos de gozo superegóicos que mantém o sujeito preso ao circuito da insatisfação do desejo, ao se fazer porta-voz do falo.

É preciso que o analista instaure um manejo da transferência que busque dar conta da dimensão gozosa dos desdobramentos desta figura enigmática proposta por Freud (1923/2007) que é o sentimento de culpa inconsciente presente na neurose histérica. Tal sentimento dará lugar a uma incessante busca, por parte da histérica, de interpretar o desejo do Outro e tentar satisfazê-lo pela via da manutenção do desejo insatisfeito, para ser amada. Consumar a castração pela via da submissão aos imperativos do Supereu seria o que se repete através da compulsão à repetição. Nesse sentido, o analista se vê diante de uma dupla

perspectiva na condução do tratamento na histeria: por um lado, fazer face à dimensão traumática com que o sujeito histérico, mais especificamente na histeria feminina, lida com o sexo próprio e os atropelos causados quanto a isso por seu processo de constituição pela via do imaginário. E por outro lado, possibilitar com que sejam minorados os prejuízos simbólicos que são consequências desse tipo de posicionamento.

Referências

BRAUNSTEIN, N. *Gozo*. São Paulo: Escuta, 2007.

DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DOR, J. *O pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FREITAS, A. RUDGE, A. *O supereu entre o amor e o gozo*. Tempo Psicanalítico, vol. 43, n. 2, Rio de Janeiro, dez. 2011. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S010148382011000200001&script=sci_arttextAccesso em 16 de março de 2013.

FREUD, S. (1933) *Acerca de uma visão de mundo*. In: Freud, S. Obras completas, Vol. 18, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. (1933) *A dissecação da personalidade psíquica*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1914) *À guisa de introdução ao narcisismo*. In: Freud, S. Obras psicológicas de Sigmund Freud- Escritos sobre a psicologia do inconsciente, Vol. 1, Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1920). *Além do princípio de prazer*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1925) *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1893[1888/1893]) *Algumas considerações para um estudo comparativo das paralisias motoras orgânicas e histéricas*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. I, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1907) *Atos obsessivos e práticas religiosas*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. IX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1926) *Inibições, Sintomas e Ansiedade*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1896) *Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. III, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1923) *O Eu e o id*. In: Freud, S. Obras psicológicas de Sigmund Freud- Escritos sobre a psicologia do inconsciente, Vol. 3, Rio de Janeiro: Imago, 2007.

_____. (1895) *Projeto para uma psicologia científica*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol I, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1921) *Psicologia das massas e análise do ego*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1913) *Totem e Tabu*. In: Freud, S. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GEREZ-AMBERTÍN, M. *As vozes do supereu: na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.

_____. *Imperativos do supereu. Testemunhos clínicos*. São Paulo: Escuta, 2006.

LACAN, J. (1953-1954) *O seminário, livro I: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

_____. (1962-1963) *O seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964) *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. (1972-1973) *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELMAN, C. *Novos estudos sobre a histeria*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

NASIO, J-D. *A histeria: teoria e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

SUPEREGO, DESIRE AND GOZO: IMPLICATIONS IN CLINICAL HYSTERIA

ABSTRACT:

This article deals with some effects resulting from incidence of superego in hysteria, establishing common ground and distancing from the obsessional neurosis. We defined particularities attendance instance superego in hysterical neurosis, to reflect on the consequences of these for the clinic and for the analyst position. We address the manifestations superego considering the paradoxical character of the superego, as regards their relation to the law, to desire and enjoyment. Beyond the object voice, indelible mark of the imperatives of the superego enjoyment in neurotic structure, we launched the hypothesis that in hysteria look like object that also participates in the establishment of the superego in the subject, have a fundamental role in symptomatic manifestations produced by incidences superego.

KEYWORDS: Superego. Desire. Enjoyment. Hysteria.

SURMOI, LEDÉSIR ET LAJOUISSANCE: LESIMPLICATIONS CLINIQUES DE L'HYSTÉRIE

RÉSUMÉ:

Cet article traite des effets résultant de l'incidence du surmoi dans l'hystérie, établir un terrain commun et la distanciation de la névrose obsessionnelle. Nous avons défini surmoi particularités par exemple la présence dans la névrose hystérique, à réfléchir sur les conséquences de ces derniers pour la clinique et pour la position de l'analyste. Nous nous adressons à des manifestations surmoi considérant le caractère paradoxal du Surmoi, en ce qui concerne leur relation à la loi, au désir et de jouissance. Au-delà de la voix objet, marque indélébile des impératifs de la jouissance du surmoi dans la structure névrotique, nous avons lancé l'hypothèse que dans le regard de l'hystérie comme objet qui participe également à la mise en place du surmoi dans le sujet, ont un rôle fondamental dans les manifestations symptomatiques produites par l'incidence surmoi.

MOT-CLÉ: Surmoi. Désir. Jouissance. L'hystérie.

Recebido em 12/08/2013
Aprovado em 25/10/2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

A ANGÚSTIA DIANTE DO SUCESSO

*Maurício Eugênio Maliska**

RESUMO: Este artigo aborda a estranha reação de angústia frente ao sucesso, contrariamente ao que se poderia esperar, em que a angústia poderia ser uma reação frente ao fracasso. A angústia, para a psicanálise, advém da tentativa de cumprir com um ideal em que nada pode faltar, um mandamento superegóico em que o sujeito se sente angustiado por ter que dar conta de um impossível. Dessa forma, a possibilidade de obter um sucesso vem na forma de angústia, pois é a possibilidade de nada faltar; e o fracasso surge como um alívio dessa angústia. A saída da angústia aponta para a emergência da castração, que quebra o gozo de dar conta de algo e instaura o desejo como possibilidade de saída da angústia. Para isso, o sujeito precisa aceitar a falta, a inconsistência do Outro e o desejo; precisa ainda abdicar de uma ideia de completude em busca de um fazer possível, não pleno, mas com castração, em que o objeto *a* opere como causa de desejo.

PALAVRAS-CHAVE: angústia. Sucesso. Fracasso. Desejo. gozo.

*Maurício Eugênio Maliska**. Membro de Maiêutica Florianópolis – Instituição Psicanalítica. Professor de Psicanálise no Curso de graduação em Psicologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

À primeira vista este título parece surpreender, pois como poderia alguém se angustiar diante do sucesso? Comumente, o sucesso é entendido como algo que encontra êxito, o que seria uma situação, ao menos a princípio, oposta a angústia, em que não haveria êxito. Diferentemente disso, a experiência clínica nos traz alguns casos em que o sujeito porta uma queixa não sobre um sintoma específico, mas sobre uma sensação de fracasso. Há, nesses casos, uma reclamação de um fracasso reiterativo quer no trabalho, nos estudos, no sexo, na vida. Dessa forma, o sujeito chega à análise falando de um fracasso, que as coisas não dão certo na sua vida e diz que gostaria de obter sucesso; ter êxito no trabalho e no casamento, por exemplo. Esse discurso parece apontar para um aspecto imaginário do registro psíquico, não evidenciando a faceta simbólica e real implicada; e tão logo se instale aí uma análise irrompe uma angústia que desestrutura esse discurso das lamúrias.

De início parece que o sujeito se angustia com a possibilidade de fracassar, ele diz, por exemplo, que começa a ficar angustiado ao abordar uma garota, pois começa a sentir que ela vai lhe dar um fora e ele então fala dessa angústia como a possibilidade de novamente fracassar frente à tentativa de conquista da garota. Mas, no transcorrer da análise, esse cenário toma outra dimensão, pois a angústia não é exatamente frente à possibilidade de fracassar, mas frente à possibilidade de êxito. No exemplo, a angústia não é o fora que ele pode levar da garota, mas a possibilidade dela desejá-lo, dela tomá-lo como objeto de seu desejo. Vejamos melhor isso.

A questão pode ser abordada de diferentes formas, pois inevitavelmente tem aí a questão da repetição do fracasso, o quanto esse traço se repete e pode permear e determinar a vida do sujeito. Evidentemente que isso aponta para a lógica do fantasma, essa lógica de se fazer fracassar, de buscar nas diversas coisas da vida a repetição do fantasma. Freud (1920) irá marcar em *Além do princípio do prazer* o quanto há de uma compulsão a repetição, o quanto esse fracasso marca um gozo fantasmático que se repete incessantemente e com diferenças. Esse fracasso também pode ser um traço de caráter, isso que não é um sintoma e que não gera um conflito como um derivado inconsciente. Esse traço de caráter pode seguir na vida do sujeito sem que ele busque uma análise e sem que ele possa ser analisado. Mas, o ponto que pretendemos trabalhar é um recorte que aponta tão somente para a relação desse “binômio” fracasso/sucesso com a angústia.

Freud (1926[1925]), em *Inibição, sintoma e angústia*, apresenta a angústia como uma reação sinal ante a perda de um objeto, em que o sujeito ficaria angustiado frente à possibilidade da perda desse objeto. Já para Lacan (2005), a angústia não é sinal de uma falta,

mas “[...] a falta de apoio dada pela falta” (p.64). Neste sentido, para Lacan, a falta ou até mesmo o par presença e ausência não é angustiante uma vez que essa falta instaura algo do desejo e isso faz com que esse algo mova o sujeito, que ele não fique paralisado frente à angústia. A alternância presença-ausência marca a relação com o significante, no fato dele ser esse representante da falta, a significação fálica que joga com essa possibilidade de falta e desejo. O que é angustiante então, para Lacan (2005), é quando “não há possibilidade de falta, quando a mãe está o tempo todo nas costas [da criança, cumprindo com] uma demanda que não pode falhar” (p. 64). É nesse momento que surge a angústia, essa iminência da mãe como pura presença, não articulada com a ausência, não desdobrada com a falta, tentando suprir tudo ao bebê, para que nada possa lhe faltar, como se essa falta fosse causar-lhe um grande prejuízo, quando é justamente o contrário. Inclusive é interessante perceber como é forte, num certo discurso do cotidiano, essa noção de suprir tudo ao bebê, como se isso fosse possível e como se nada pudesse lhe faltar, quando; na verdade, essa falta lhe é fundamental.

Nesse sentido, o que se inscreve é de que nada pode faltar, ora se nada pode faltar isso já é a angústia, porque o sujeito é constituído na e pela falta, conceber algo no campo da linguagem que não pode faltar é a iminência da angústia senão ela própria. Suportar essa falta é a possibilidade de desejo, pois não há desejo que não seja atravessado pela falta.

O objeto *a* lacaniano tem uma função ímpar na angústia, pois o objeto *a* é desde sempre um objeto perdido, ou seja, não se trata de um objeto que se obteve e depois de um tempo se perdeu, mas de um objeto que se constitui enquanto perdido. O sujeito acredita possuir esse objeto, ou se não o possui, acredita na possibilidade de possuí-lo. Neste sentido, o sujeito vai a busca desse objeto, talvez atravesse toda sua vida em busca do objeto *a*. Em pequenas coisas, em outros objetos tangíveis acredita tê-lo encontrado e diante disso não quer abrir mão desse objeto, não quer perdê-lo.

O objeto *a* é o resto da divisão do sujeito, ou seja, da divisão do sujeito fica uma sobra que é o objeto *a*. Tal como na operação matemática de divisão, a divisão do sujeito também envolve um divisor (aquele que faz a divisão: a castração) o dividendo (aquele que sofre a divisão: o próprio sujeito) o resultado (resultado da operação: um sujeito castrado) e o resto (aquilo que sobra da operação: o objeto *a*). O objeto *a* é um resto perdido, aquilo que desde sempre faz falta, tal como na matemática um resto inexorável, a ser descartado. No processo de divisão, na constituição do sujeito, o grande Outro, tesouro dos significantes, representante da linguagem, processa a divisão do sujeito. Essa divisão é a castração simbólica, e nesse processo o que se produz é um sujeito dividido, não inteiro; e o objeto *a* é esse resto. Esse

objeto é causa de desejo, é um objeto que se constitui, desde sempre, em falta, um objeto que por estar em falta causa desejo, uma vez que se deseja aquilo que falta. O objeto *a* é também o que pode ser dejetado, a libra de carne que o sujeito perde em sua constituição, entendida aqui como castração (divisão). No processo de constituição subjetiva o Outro lhe imputa a castração (divisão), todavia simbólica, que produz um sujeito a partir de uma perda, de um pedaço que se perde; esse pedaço é o objeto *a* que cai se desprendendo do sujeito.

Eis que o sujeito não quer perder esse objeto com o qual ele se encontra extremamente ligado, por vezes até identificado ao próprio objeto. Estar ligado ao objeto ou tentar possuí-lo denota um apagamento da posição de sujeito, ao menos de um sujeito em falta, assujeitado às insígnias do inconsciente que procede a sua divisão, como não inteiro, em que nessa divisão, algo se perde; não é possível reter o objeto. O sujeito teme a perda do objeto, com isso, fica fixado a ele, obscurecido em sua sombra como que eclipsado ao objeto para não se defrontar com a suposta angústia da perda. O que aparece, nesse momento, não é o sujeito castrado, dividido, que de algum modo se depara com sua falta, mas a tentativa de nada faltar, a tentativa de estar tão próximo a este objeto ao ponto de incorporá-lo como se ele fizesse parte do sujeito. Com isso, o sujeito passa a se identificar fortemente ao objeto de modo a tentar ser o objeto que irá completar a falta do Outro. Colocar-se no lugar de objeto é a tentativa, todavia mal sucedida, de não se deparar com a falta que a castração lhe imputa na posição de sujeito. O objeto, nesse caso, não opera como um objeto *a*, ou seja, ele não funciona como um objeto causa de desejo, que é o objeto em falta. Disso, denota-se que se o objeto não está perdido, não há um sujeito em falta, logo não há uma castração propriamente dita, mas a tentativa angustiante de completude. A falta (castração), de algum modo, opera, mas na angústia, é como se o sujeito mobilizasse forças para evitar se defrontar com a castração, e esse movimento provoca angústia.

Neste sentido, Lacan (2005) argumenta, diferentemente de Freud (1926[1925]), que a angústia não é o sinal frente à ameaça de castração, a possibilidade de uma perda, como já foi dito, mas “[...] o desaparecimento dessa falta” (SAFOUAN, 2006, p. 179). Esse é um ponto central, pois do momento em que a falta fica ausente algo aparece no lugar dessa falta, causando angústia. A tentativa de identificação com o objeto é porque o lugar de sujeito do desejo é falho, faltante; já o lugar de objeto provoca no ser um posicionamento de que ele não pode faltar frente ao desejo do Outro, numa posição de completude. O sujeito se coloca como um objeto para o Outro, um objeto que irá completar a demanda do Outro, e se irá completar, não haverá falta alguma. Essa é justamente a angústia, pois é a busca por uma completude

inalcançável — se colocar na posição de objeto para completar a falta do Outro — saindo da posição de sujeito.

A tentativa dessa pretensa completude é a morte, por isso a angústia está presente em casos extremos, de suicídio, por exemplo, em que o ato suicida é certo, completo na sua execução, não deixa falhas nem vacilações; neste sentido, é um ato bem sucedido, o único que não é falho. A angústia presente na passagem ao ato e mais exatamente no suicídio advém de uma pressuposição fantasmática do sujeito em que o Outro quer algo dele. Lacan (2005) denota através da expressão italiana *Che Vuoi?* Que queres? Ou mais pontualmente: o que quer o Outro de mim? Frente a essa demanda de um Outro supostamente consistente o sujeito fica aterrorizado, pois ele precisa se colocar sem falhas para esse Outro.

Nada pode faltar, e dessa forma, se coloca como um objeto para o Outro. Uma vez que o Outro descarta o objeto só resta ao sujeito cumprir esse destino, ser dejetado, ser abandonado, deixar-se cair. Isso tudo ocorre sob forte angústia, pois ela é um afeto que não se deixa enganar, ou seja, essa certeza do ato denota que há igualmente uma certeza subjacente em que o sujeito “acredita” ser efetivamente esse objeto para o Outro e se coloca dessa forma. A angústia não se deixa enganar na medida em que ela é sentida no corpo, é a força desse afeto que afeta o sujeito ao ponto dele ser certamente afetado em seu ato suicida, ou em outras passagens ao ato.

Voltando a questão do sucesso/fracasso, o sucesso que o sujeito almeja é uma tentativa de felicidade garantida, de conquista ilimitada, de ausência de castração e de um gozo infinito. Se o suicida busca essa saída totalizadora de uma forma extrema e angustiada, o sucesso também é para o neurótico uma saída totalizadora e extrema, que pode de igual forma provocar uma angústia insuportável. Para o neurótico, o sucesso seria alguma espécie de realização em que nada pode faltar. Aí se pode visualizar sua analogia com o suicida, pois este também busca uma completude, em que nada pode faltar. Por isso mesmo ele se mata, não no sentido de por fim a própria vida, o narcisismo o impede disso, mas como uma tentativa de encontrar uma saída para um conflito psíquico, uma tentativa de encontrar um paraíso ou um outro plano da vida onde não haja angústia. Pois bem, este imperativo de nada poder faltar o conduz a angústia. Uma angústia frente à possibilidade de uma ostentação de um sucesso pleno. O sucesso, para esses sujeitos, teria que ser sem falta; como isso é impossível, é melhor recuar e, de algum modo, fracassar. No fracasso o sujeito encontra alento para se regozijar de sua condição de rejeitado, de fracassado, de mal amado, de sofrido, enfim, encontra uma brecha para gozar com seu sintoma e supor que um gozo pleno e

absoluto só é possível para o Outro, não para ele. No fracasso encontra uma recompensa narcísica para ocupar um lugar de destaque, se colocando como o pior dos piores, um ser abominável e, com isso, gozar dessa condição.

O sucesso que o neurótico acredita encontrar, nestes casos, é o *rapport sexuel*, justamente esse que Lacan (1985) afirma não existir. Pois, para Lacan, não existe a relação sexual enquanto esse encaixe perfeito, essa razão ou proporção entre os sexos. Não há relação sexual, quer dizer não há esse encaixe, da mesma forma que não há o sucesso como essa proporção justa e certa. Então, o que é possível? Trata-se de relações sexuais, de relações entre os sexos, entre as diferenças, relações que são marcadas pela falta. Da mesma forma, o único “sucesso” possível é uma relação com falta, em parte, permeada pelo insucesso.

A iminência do sucesso desperta a angústia, pois ela remete a algo que não pode faltar, e o desejo fica sufocado nesse sucesso que tem que ser pleno. Ora, o sucesso pleno já é sinônimo de angústia, pois não há plenitude, há tão somente o desejo, constituído pela falta, que pode sustentar o sujeito do inconsciente. O sucesso, neste caso, pode muito bem representar a demanda satisfeita, pode ser uma demanda de amor, uma vez que o sucesso não é a colocação do desejo em ato, mas a sua asfixia. Se o sucesso pode ser demanda de amor, o fracasso, para Harari (1997), “é um instrumento da angústia” (p. 98), na medida em que necessariamente o sujeito precisa fracassar (e aí está o instrumento) para que o desejo não seja abafado.

O fracasso, de outro lado, bordejia o gozo, pois está suposto que o gozo é do Outro e que ele o faz absolutamente, ficando o sujeito quase como um objeto frente a esse gozo; aterrorizado, paralisado frente à pergunta do *Che Vuoi?* O que quer o Outro de mim? Como se para o sujeito restasse apenas esse gozo mísero, ínfimo e podre do sintoma. O desejo, nesse momento, não opera como possibilidade de saída da angústia, pois o sujeito tenta evitar a falta. Isso parece ter relação com a maneira que Lacan (2005) situa a “angústia entre o gozo e o desejo” (p. 192), na medida em que é a dobradiça entre os dois e que está no ponto mediano entre gozo e desejo; não como mediadora, mas como mediana. Esse ponto mediano da angústia também serve como um alerta para uma aproximação do desejo no gozo, pois de acordo com Harari (1997), “[...] desejo e gozo ameaçam confundir-se” (p. 43). Dessa forma, o sujeito recua frente ao desejo, ficando também paralisado frente ao gozo do Outro, estando então nessa função mediana da angústia, a meio caminho entre o gozo e o desejo.

Ser o objeto do gozo do Outro é equivalente a estar muito próximo da angústia, pois ela se situa (LACAN, 2005) “na hiância do desejo no gozo” (p. 193). O sujeito recua para

ficar numa posição de objeto do gozo do Outro, esta posição que faz o sujeito se aterrorizar com a pergunta desse grande Outro. Por não estar como sujeito, esta pergunta torna-se paralisante, pois ele é esse objeto, e isto é angustiante. “Porque o que se trata de evitar [nas palavras de Lacan (2005) é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora” (p. 88).

Em relação à questão do objeto, Lacan (2005) não diz que a angústia não tem objeto, nem tão pouco diz que ela tem um objeto, mas recorre a uma maneira lógica de dizer, colocando na forma negativa, um “não” seguido de um “sem”, ou seja, a “[...] angústia não é sem objeto.” Isso não é o mesmo que dizer que ela tem um objeto, pois este objeto empírico está no campo do medo ou das fobias. Não se pode, de igual forma, dizer que ela não tem um objeto, mas que seu objeto é algo muito singular. O que diz o mestre francês é que o objeto da angústia surge como aquele que se supunha tamponar a falta. É a ausência do objeto *a*, como causa de desejo, que faz eleger a ostentação de um objeto que venha tamponar a falta. É fundamental que o objeto *a* se instaure; para Lacan (2005), “[...] é uma precessão essencial” (p. 116), pois ele está atrás do desejo, causa desejo e não é uma meta a ser atingida, já está, desde sempre, em falta.

O objeto *a* é o ponto central desta ausência, pois ele é o próprio objeto da falta, não como um objeto que se obteve e se perdeu, mas um objeto desde sempre em falta. É um resto da operação de divisão do sujeito, cuja sobra é o elemento fundamental na articulação da angústia. Para Lacan (2005), “[...] o objeto cai do sujeito em sua relação com o desejo” (p. 194). E por isso causa desejo, situando-se numa posição de originar o desejo, por trás do desejo, causando-o; o que vem a ser algo diferente de ser o objeto do desejo, enquanto um objeto que está à frente, como meta. É claro que há aí um efeito de estrutura na constituição subjetiva, pois o sujeito acredita que ao procurar o objeto do desejo encontrará algo capaz de suprir a sua falta, não sabendo que o objeto de desejo é um efeito desse outro objeto que está atrás do desejo, provocando esse efeito de estrutura. Em outras palavras, o objeto que está atrás do desejo é o que permite a existência do objeto que está à frente, como meta e objetivo.

Voltando a questão do fracasso, pode-se dizer que, com Lacan, quebra-se qualquer assunção cotidiana e ingênua de conceber que o sujeito se angustia quando fracassa. Pois é justamente o contrário, “é necessário que possa existir a dimensão do fracasso, como meio para que se possa reabrir uma situação de angústia” (HARARI, 1997, p. 96). O importante parece ser que não é o fracasso que causa angústia, mas seu êxito. Isso não é de todo novo, Freud (1916) já marcava algo dessa relação em um texto intitulado *Os arruinados pelo êxito*,

em que mostra como “[...] as pessoas ocasionalmente adoecem precisamente no momento em que um desejo profundamente enraizado e de há muito alimentado atinge a realização” (p.331). Freud aponta uma ligação causal entre o êxito e o fato de adoecerem. Nesse artigo, o que está em destaque é o sentimento de culpa, pois ele torna insuportável qualquer condição de sucesso. O sentimento de culpa agiria como um castigo, que priva a fruição, em que não lhe é devido tamanha realização. Essa necessidade de castigo que impõe o imperativo superegóico em que o sujeito deve fracassar como forma de evitar o sucesso que lhe é indevido e que sua iminência lhe causaria uma angústia terrível. De modo que deve fracassar e isso é um instrumento da angústia para cumprir um sentimento inconsciente de culpa.

Surge aí nesse imperativo categórico do supereu o objeto *a* (voz), esta voz do Outro, do pai que lhe imputa esse castigo, do qual o sujeito segue construindo as condições para tornar efetivo seu próprio fracasso. Essa forma de operar torna-se um recurso para preservar seu desejo, na medida em que não se defronta com a falta. Nas palavras de Harari (1997): “O fracasso, convocando a angústia, impedirá a perigosa aproximação ao gozo, nem por isso menos paradoxalmente procurado” (p. 100). Essa possibilidade de aproximação do desejo com o gozo é insuportável e a angústia vem como um sinal e uma defesa dessa aproximação, preservando o desejo e evitando o gozo.

Freud (1936) volta a falar do tema do êxito na *Carta aberta a Romain Rolland* ou *Um distúrbio de memória na Acrópole*, em que numa visita a Atenas surge-lhe a frase: “bom demais para ser verdade” (Freud, 1936, p. 239). Esta frase parece determinar que o “[...] lugar da frustração externa é assumido por uma frustração interna. O sofredor não se permite a felicidade: a frustração interna ordena-lhe que se afeire à frustração externa.”; como se o sujeito não merecesse tanta felicidade. Neste artigo, Freud (1936) não conseguia acreditar que estava na Acrópole — um sonho alimentado desde a adolescência — e que por vezes, ele próprio duvidou da existência real dessa parte da cidade de Atenas. O motivo de tal desrealização repousava ativamente num sentimento de culpa por ter, de algum modo, ido além do pai. Nas palavras de Freud (1936): “Parece como se a essência do êxito consistisse em ter realizado mais do que o pai realizou, e como se ainda fosse proibido ultrapassar o pai” (p. 245).

Dessa forma, o sujeito também se vê impelido, no êxito, a ultrapassar o pai; algo que pode gerar angústia, pois ele precisa fracassar, como se não pudesse ir além do pai. Essa postura fica sendo insuportável, seja pelo sentimento de culpa, seja pela própria angústia. O gozo em querer ser maior que o pai é angustiante, não há possibilidade de se instaurar um

desejo, uma vez que o desejo não anula o pai, mas enquanto o sujeito tenta anulá-lo, o fracasso lhe espera. Freud (1936) foi além do pai, deu esse passo até Acrópole, munido de um “respeito filial” (p. 245) que o colocava na condição de servir-se do pai, ou seja, pôde ir além do pai servindo-se dele. Para Lacan (2007), é necessário prescindir do pai com a condição de servir-se dele. É com o pai, servindo-se dele, que se pode ir além. O incomodo de Freud parecia estar no fantasma de não poder ir além do pai, mas Lacan mostra o quanto só se pode ir além do pai reconhecendo-o. A experiência de Lacan mostra isso, pois ele pôde ir além de Freud reconhecendo sua filiação e utilizando-se de Freud. O que fica claro desde os primeiros seminários com o movimento de *retorno a Freud*, até um de seus últimos pronunciamentos públicos, no Seminário 27 *Dissolução*, mais exatamente na Classe 7 (12/07/1980) *O Seminário de Caracas*, quando perguntou ao público se eles eram lacanianos e todos responderam afirmativamente e Lacan então complementa dizendo: “Eu sou freudiano”. Segundo Alain Vanier (2005), em 1966, por ocasião da publicação dos *Escritos*, Lacan declarava a Pierre Daix: “Eu sou aquele que leu Freud” (p. 14). Todo o trabalho de Lacan foi centrado do início ao fim sobre a obra de Freud. Esse desejo tão caro de ler Freud proporcionou a Lacan, através do reconhecimento que fez do mestre, ir além do pai. Foi somente por reconhecer Freud como pai “espiritual” e fundador da psicanálise que Lacan pôde ir além dele.

Dessa forma, fazer com que o sucesso não cause angústia é mobilizar um percurso de análise que aponta para uma direção da cura em que no horizonte descortina-se a relação do sujeito com o grande Outro paterno, uma relação que vai desde a queda da suposta consistência desse grande Outro até o seu reconhecimento como pai e de poder se servir dele para também poder prescindir-lho.

Referências

FREUD, S. (1920) *Além do princípio do prazer*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1926[1925]) *Inibição, sintoma e angústia*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1936) *Um distúrbio de memória na Acrópole*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1916) *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARARI, R. *O seminário “A Angústia” de Lacan: uma introdução*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1997.

LACAN, J. (1962-1963) *O Seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. (1972-1973) *O Seminário, Livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. (1975-1976) *O Seminário, Livro 23: O sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. (1980) *O Seminário 27: Disolución*. Edição eletrônica das obras completas de Jacques Lacan. Buenos Aires: RD Ediciones Electrónicas, 2000. CD-ROM.

SAFOUAN, M. *Lacanian I: os seminários de Jacques Lacan 1953-1963*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

VANIER, A. *Lacan*. São Paulo: Estação liberdade, 2005.

THE ANGUISH IN THE FACE OF SUCCESS

ABSTRACT:

This article discusses the strange reaction of anguish before the success, contrary to what one might expect that the anguish could be a reaction to the failure. The anguish, to psychoanalysis, derives from the attempt to fulfill an ideal that nothing may be lacking, a commandment superegoic in which the subject feels anguished by having to take on an impossible. Thus, the possibility of obtaining a success comes in the form of anguish, as is the possibility of missing anything, and failure comes as a relief from this anguish. The output of anguish points to the emergence of castration, which breaks the jouissance of realizing something and establishes the desire and possibility of exit from the anguish. For this, the subject must accept the lack, the inconsistency of the Other and the desire; still needs relinquish an idea of completeness in search of a possible cause, not full, but with castration, in which the object *a* to operate as a cause of desire.

KEY-WORDS: anguish. Success. Failure. Desire. jouissance.

L'ANGOISSE FACE AU SUCCES

RÉSUMÉ:

Cet article traite de l'étrange réaction de l'angoisse face au succès, contrairement à ce qu'on pourrait s'attendre, à ce que l'angoisse pourrait être une réaction à l'échec. L'angoisse, pour la psychanalyse, dérive de la tentative de réaliser un idéal dans lequel rien peut manquer, un impérative surmoïque dans lequel le sujet se sent angoissé par tenter rendre compte d'un impossible. Ainsi, la possibilité d'obtenir un succès vient sous la forme d'angoisse, car elle est la possibilité de rien manquer, et l'échec vient comme un soulagement de cette angoisse. La sortie de l'angoisse pointe pour l'émergence de la castration, qui rompt la jouissance de rendre compte de quelque chose et établit le désir comme possibilité de sortir de l'angoisse. Pour cela, le sujet doit accepter le manque, l'inconsistance de l'Autre et le désir, doit encore renoncer à une idée de complétude pour chercher un faire possible, pas plein, mais avec la castration, dans lequel l'objet *a* puisse opérer comme cause du désir.

MOTS-CLÉS: angoisse. Succès. Echec. Désir. jouissance.

Recebido em : 08-05-2012

Aprovado em: 09-12-2012

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: O reconhecimento na política cultural vigente.

*Alexandre Fernandes Corrêa**

RESUMO: Nesse breve artigo pretende-se analisar aspectos da política do reconhecimento no espaço social do patrimônio cultural na atualidade, aproximando a perspectiva psicanalítica dos Estudos Culturais. O reconhecimento é fator fundamental no processo identificatório e constitutivo do sujeito e do laço social, sinalizando os significantes valorizados e idealizados que servem de pontos de referência para o Eu e sua identidade. A questão torna-se complexa quando o Estado, por meio de políticas públicas, mapeia o campo do que será reconhecido e patrimonializado, oferecendo identidades *a priori* e encenando identificações que se cristalizam em significantes fixos, auto-excludentes. Ao invés do reconhecimento favorecer a criatividade de uma identificação simbólica dialetizável, permitindo a criação e uma separação menos assujeitada fruto de elaborações *a posteriori*, o reconhecimento fixado na patrimonialização excessiva reafirma o véu da alienação, transformando-se em poder de assujeitamento.

PALAVRAS-CHAVE: Reconhecimento. Patrimonialização. Identificação. Assujeitamento. Criatividade.

* **Alexandre Fernandes Corrêa.** Professor Associado em Antropologia da Universidade Federal do Maranhão - Processo de Redistribuição Universidade Federal do Rio de Janeiro Campus/Macaé. Doutorado em Ciências Sociais (PUC/SP). Pós-Doc Antropologia (UFRJ-2006 e UERJ-2010). Coordenador do CRISOL: Grupo de Pesquisas em Estudos Culturais.

Introdução

O presente texto tem como objetivo colocar em questão a atual política cultural vigente, através da análise de aspectos psicossociais intrinsecamente relacionados aos processos de patrimonialização e musealização em curso na atualidade. Essa reflexão advém de nossas práticas de pesquisa, ensino e extensão universitária, nos espaços sociais do patrimônio histórico-cultural, desenvolvidas em diferentes períodos¹. Para balizar os limites desse estudo, centramos o foco no problema do reconhecimento, referido recorrentemente em políticas fundadas no sentimento de pertencimento; tema recalcitrante enunciado como sustentáculo para práticas discursivas efetuadas em defesa de identidades locais supostamente ameaçadas pelo processo de mundialização cultural contemporâneo (JAMESON, 2002, 2006).

Nesse trabalho de socioanálise vamos traçar algumas linhas de contato crítico entre a Psicanálise e os Estudos Culturais², a fim de interpretar a força hipnótica que os discursos em nome da identidade³, da memória, do patrimônio e da cultura, adquiriram; enquanto sintomas de problemas socioculturais mais profundos. E como resultado do trajeto interpretativo sugerido, o discurso do analista, - seja do psíquico, seja do sociocultural -, propomos outro caminho alternativo ao que viceja hodiernamente, qual seja, um novo laço capaz de sustentar uma ética de um “desejo advertido”, colocando os sujeitos diante de suas identificações e das responsabilidades de sua posição subjetiva, a seguir um caminho que se inicia na repetição, mas que se posiciona em direção à criação.

Em suma, consideramos que o ato de reconhecer não pode estar atrelado ao campo da gestão de mercadorias, enquanto *commodities* culturais (RIFKIN, 2000), base das políticas de patrimonialização em curso, a não ser que este *Pai* simbólico – referido no significante *patri-*

¹ Pesquisa com o título *Teatro das Memórias* realizada desde 2007, com apoio do CNPq e da FAPEMA.

² Nossa linha de trabalho se aproxima da perspectiva de Sonia Alberti, quando sublinha: “Sem dúvida, uma das mais importantes conexões da psicanálise nesses seus primeiros cem anos se deu com o campo da cultura, o campo social. Da socioanálise à “psicanálise e o marxismo”, passando por teorias que supuseram a psicanálise desvinculada da “importância do social” - sintagma que retorna com facilidade -, por privilegiar o indivíduo, vimos de tudo” (ALBERTI, 2000, p. 3).

³ O conceito de “identidade cultural” é uma noção central nas políticas culturais, apontando para um sistema de representação das relações entre os indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo. No núcleo duro da identidade cultural – aquele que menos se desbasta através dos tempos, mesmo em situações de distanciamento do território original – aparecem a tradição oral, a religião e os comportamentos coletivos formalizados (COELHO, 1999, p. 201).

mônio – seja aquele revelado no mito grego de *Cronos*⁴, a devorar seus filhos para que eles não o sucedam. Concluímos que sob esse império de cristalização de identificações a subjetividade torna-se apenas uma vitrine narcísica sem profundidade; reflexo turvo de um jogo de imagens estúpidas, reproduzidas indefinidamente como mortificantes insígnias para o consumismo fetichista.

Laço social, identificação e assujeitamento

Para a Psicanálise o sujeito é fundado na alteridade, neste duplo diálogo de mensagens carregadas de significantes que representam o sujeito para outros significantes eleitos na formação dos ideais que sustentam não só o sujeito, mas o laço social. Sigmund Freud - e, posteriormente, Jacques Lacan - sustentou, durante toda sua obra, a existência de duas demandas primordiais que o sujeito endereçava ao Outro e, por conseguinte, ao laço social: amor e reconhecimento.

O laço social é estruturado pelo discurso, uma estrutura “que ultrapassa em muito a palavra” e por isso “um discurso sem palavras” (LACAN, [1969] 1992, p. 11) que no campo da linguagem concebe posições específicas concernentes ao sujeito e sua relação com o Outro.

A teoria dos discursos em Lacan é analisada estruturalmente em seu *Seminário 17: O avesso da Psicanálise* (1969-70). Nele, os quatro discursos são esquematizados e trabalhados a partir das posições que os elementos específicos assumem no lugar do agente - aquele que domina e comanda o discurso -, do Outro - lugar ao qual se destina o agente -, a verdade - que sustenta o lugar de comando - e, por fim, a produção - aquilo que resta dessa articulação.

São quatro posições ocupadas por quatro elementos estruturais que em um quarto de giro, em quatro momentos distintos, produzem quatro discursos ou formas do laço social, são eles: o discurso do mestre, o discurso da histérica, o discurso do analista e o discurso

4 Na mitologia grega, Cronos era o deus da agricultura e também simbolizava o tempo. Filho de Urano (céu) e Gaia (terra) era o mais jovem da primeira geração de titãs. Cronos tirou seu pai do poder, casou-se com a irmã Réia e governou durante a Idade Dourada da mitologia. Seu poder perdurou até ser derrubado pelos filhos Zeus, Poseidon e Hades. Cronos temia uma profecia segundo a qual seria tirado do poder por um de seus filhos. De temperamento violento e negativo, Cronos passou a matar e devorar todos os filhos gerados com Réia. Porém, a mãe conseguiu salvar um deles, Zeus, escondendo-o numa caverna da ilha de Creta. Para enganar Cronos, Réia deu a ele uma pedra embrulhada num pano que ele comeu sem perceber. Ao crescer, Zeus libertou os titãs e com a ajuda deles fez Cronos vomitar os irmãos (Hades, Hera, Héstita, Poseidon e Deméter). Zeus, com a ajuda dos irmãos e dos titãs, expulsou Cronos do Olimpo e governou como o rei dos deuses gregos. Como tinha derrotado o pai Cronos, que simbolizava o tempo, Zeus tornou-se imortal, poder estendido também aos irmãos.

universitário, respectivamente. *S1* é o significante mestre que figura em seu lugar primordial no discurso do mestre, *S2* é a bateria de significantes da qual se desprende *Um* a vir representar o sujeito para os outros significantes.

Dessa equação uma perda se produz na queda do objeto *a* pelo duplo corte⁵ significante que, ao apagar o primeiro engendra o segundo e, assim, produz, simultaneamente, o sujeito e esse objeto opaco extraído do campo do Outro, o objeto *a*. Ora se está no discurso do mestre, ora no discurso universitário e assim por diante, dependendo do laço social que se estabelece com o Outro a partir da posição que o sujeito assume no discurso.

A constituição do sujeito se alicerça em dois fenômenos que produzem um processo de assujeitamento no qual, a partir das releituras de Lacan ([1964] 1979), se pode destacar dois véus nesta relação; o véu da alienação – no qual há uma total identificação ao desejo do Outro e assim o desejo do sujeito é o desejo do Outro – e o véu da separação: operação lógica responsável por uma identificação simbólica que produz uma dialética entre o desejo do sujeito e o desejo do Outro, abrindo espaço para a criação.

Nosso trabalho aqui, de modo um tanto breve, é refletir sobre o tema das escolhas de um sujeito a partir das determinações significantes do Outro – remetida a referida “política de patrimonialização” –, considerando a alienação como a primeira e mais originária operação que socorre o ser humano, servindo-lhe de matriz primordial. Logo em seguida, destacamos a separação como um momento lógico em que o sujeito vem produzir algo de particular através dos significantes advindos desse mesmo Outro; sob os impactos das tais políticas de promoção cultural, em nome do pai (patri-mônio).

Tem-se em mente que a relação entre sujeito e objeto se faz pelas operações de alienação e separação, e que, juntas, podem constituir a punção, a possibilitar ao sujeito, dividido entre os significantes, uma junção e uma disjunção ao objeto, ao conferir certa dialética entre eles; sustentada em traços gerais no caso aqui em análise. Tais movimentos de alternância, como se sabe, permitem ao sujeito se oferecer como objeto ao desejo do Outro e se posicionar como objeto de gozo, de modo que ele se torna parceiro de jogo do Outro. Portanto, o reconhecimento torna-se peça chave nesse processo identificatório e constitutivo

⁵ Lacan utiliza a faixa de Moebius para demonstrar que “o sujeito começa com o corte” (Lacan, [1967] 2008, p. 17) e acrescenta que um corte não é suficiente para surgir o sujeito, o primeiro corte “deixa cair primeiro esse objeto *estrangeiro* que é o objeto *a*”, cai do Outro pelo efeito da produção de um significante que representa, então, esse buraco no Outro. No seminário de 19 de abril de 1967 complementa: “O fato do significante, significando o que ele repete, eis o que engendra o sujeito e, dele, algo *tomba*” (LACAN, [1967] 2008, p. 311). Utiliza os *Círculos de Euler* para compreender a relação lógica do sujeito com o Outro. O primeiro surge da relação do sujeito com o *objeto a* e o segundo recorta-o, completando assim os dois cortes.

do sujeito e do laço social, pois sinaliza os significantes valorizados e idealizados que servem de pontos de referência para o Eu e suas identificações imaginárias⁶. É neste ponto que, nos parece, se torna exercício de uma violência simbólica, configurando sintoma de nossa época, a adequação de sujeitos e grupos a traços e insígnias eleitos *a priori* por instituições oficiais em políticas dirigidas. Dessa forma as *identidades* tornam-se núcleos cristalizados de identificações fixas; alienando os sujeitos e os amarrando a constelações que inviabilizam a criação e a eleição *a posteriori* dos traços e destinos de suas identidades e ideais. Ao “reconhecer” *a priori* determinadas insígnias como identitárias, e outras não, as políticas oficiais instituídas negam a alteridade que as constitui.

O eu é constituído na relação com o outro sendo que essa alteridade habita, permanentemente, o cerne do eu. Com o narcisismo, se compreende que tanto o corpo próprio quanto o sujeito se constituem a partir do outro. A identificação será o conceito que torna afetiva a afirmação de que na origem do eu está o outro. O eu carrega no seu corpo e em seu psiquismo as marcas indeléveis da relação com o outro (MOREIRA, 2009, p. 240).

Freud em dois momentos de sua obra, *Inquietante estranheza* ([1919] 1996) e *Mal-estar na cultura* ([1930] 2007), introduz a questão do grande incômodo que sujeitos, instituições e grupos têm com tudo que foge à norma. O mal presente entre as exigências pulsionais e as exigências que a cultura impõe a fim de domesticá-la ao reivindicar sua renúncia é projetado nas figuras do louco, do sujeito a ser corrigido. Como sublinhou Sonia Alberti (2000, p. 2), em Lacan:

Freud, particularmente em 1930, é claro a respeito do fato de que o homem da cultura tende a viver em sociedade e que isso implica na renúncia pulsional. Ele sustentara que essa tendência é, paradoxalmente, causa do mal estar. Para debruçar-se sobre essa questão da relação do sujeito com as outras pessoas, a psicanálise freudiana aprofundou-se no estudo das identificações (Freud, 1911 e 1921), o que Lacan tomou como base para conceitualizar a noção de discurso: o sujeito fala, o que o faz ocupar uma posição, ou seja, faz surgir o fato dessa posição. O primeiro exemplo, estudado por Freud, é o da identificação a partir da idealização do Líder (cf. Esquema no final do capítulo VIII de "Psicologia das massas". Freud, 1921:108) e Lacan a ela se referencia no seu seminário sobre o discurso (LACAN, 1970-1, lição de 20 de janeiro).

E retomando a questão do “sujeito a ser corrigido” – ao recuperarmos a reflexão a partir do campo empírico analisado – por que não aludir sobre seu possível alcance

⁶ Remetemo-nos então a “noção freudiana de que o eu é sempre outra coisa, o eu é o outro, o eu é dividido, ou, como o introduz Lacan, que o sujeito mantém, em relação ao Outro uma posição de alienação e de separação e onde o social faz tanto parte da realidade psíquica do sujeito quanto qualquer outra representação mais ou menos investida” (ALBERTI, 2000, p. 4).

interpretativo na gestão política e governamental executada através do processo identificatório (*resgistros do patrimônio imaterial*) em curso; ao tornar a função simbólica e dialética do reconhecimento moeda de troca para o recebimento de dividendos fiduciários? Destarte, adiantando a análise, os imperativos identitários nos quais o reconhecimento só se efetiva em políticas públicas quando há uma fixação em traços ditos mais “autênticos”. O que tem sugerido a encenação do sintoma da negação neurótica expresso no lexema “*não quero saber nada disso*” [Do Capital]; veiculando no laço social o discurso que nega qualquer efetivo laço social. Tal é a função do discurso capitalista que engendra, no cerne da relação do sujeito com o Outro, objetos fetichistas a consumir, de modo muitas vezes hipnótico. Assim, não nos parece excessivo afirmar: se consome identidades e seus produtos, como prática cultural (SÁ DA NOVA, 2007), consumindo também subjetividades⁷.

A questão torna-se ainda mais complexa quando o Estado (em nome da ordem simbólica patrimonial), por meio de políticas públicas, mapeia o campo do que será reconhecido (e patrimonializado) oferecendo identidades *a priori*, encenando identificações que se cristalizam em significantes fixos, auto-excludentes⁸. Assim, ao invés do reconhecimento favorecer a criatividade de identificações simbólicas dialetizáveis⁹, - permitindo a criação e uma separação não assujeitada, fruto de elaborações, com efeito, *a posteriori* -, ao contrário, o reconhecimento fixado na patrimonialização excessiva nos parece reafirmar o véu da alienação, transformando-se em poder coercitivo de assujeitamento. Tal política adquire êxito através de mecanismos de adesão e aliciamentos patrocinados por verbas públicas oferecidas em programas de governo; isso caso as ditas “comunidades” aceitem reproduzir a cartilha das identidades ofertadas *prêt-à-porter*. Esse quadro é muito parecido com o descrito por Suely Rolnik, designado de *Toxicômanos da identidade*:

Identidades *prêt-à-porter*, figuras glamurizadas imunes aos estremecimentos das forças. Mas quando estas são consumidas como próteses de identidade, seu efeito dura pouco, pois os indivíduos-clones que então se produzem, com seus falsos-*self* estereotipados, são vulneráveis a qualquer ventania de forças um pouco mais intensa. Os viciados nesta droga vivem dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se apresenta de uma forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita do mercado (ROLNIK, 1997, p. 21).

⁷ Práticas de consumo cultural intensivo são difundidas mundialmente através do chamado *turismo cultural*, sempre ávido por oferecer “pacotes” atraentes.

⁸ Decreto-Lei 3.551/2001, referente ao registro do patrimônio cultural imaterial brasileiro.

⁹ Objetivo de uma ação cultural promotora da cidadania cultural, como consta da Constituição Federal de 1988, no Capítulo da Cultura: *Art. 215*. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

O que se percebe de maneira muito evidente é que sob os tais significantes da dita inclusão das diferenças, o que realmente se encena é um tipo de “inclusionismo asséptico” (Zizek, 2006). Pois, os discursos sobre tolerância, por exemplo, nada mais fazem, que veicular a ideia da indiferença, isto é, da ausência de afeto que denuncia a impossibilidade de um laço social, traço inerente ao discurso capitalista. Glyn Daly no prefácio ao seu livro *Arriscar o impossível* (2006) propõe uma reflexão sobre o capitalismo pós-moderno e critica o “politicamente correto” e o “inclusionismo”:

Há mais um perigo potencial. Ele concerne de modo especial às tendências ortodoxas do multiculturalismo politicamente correto e à sua distorção de um certo tipo de política de aliança que procura criar cadeias de equivalência entre um conjunto cada vez mais amplo de lutas diferenciais em torno do gênero, da cultura, dos estilos de vida etc... Em outras palavras, há um perigo de que a política de equivalência seja tão distorcida que se transforme num modo de disfarçar a situação dos que estão verdadeiramente na abjeção... Com isso, os abjetos podem ser duplamente vitimados: primeiro, por uma ordem capitalista global que os exclui ativamente, e, segundo, por um ‘inclusionismo’ asséptico e politicamente correto que os torna invisíveis dentro de sua floresta pós-moderna, de sua tirania das diferenças (DALY, 2006, p. 12).

Como exemplo, temos a atual plethora de cursos, oficinas, *workshops* etc., nos quais se ensinam as técnicas “corretas e adequadas” para a feitura do artesanato estabelecendo metas a cumprir, em que se centram os trabalhos na produção de um produto, escolhido *a priori* e direcionam seu sucesso no “reconhecimento” que o mercado vai lhe dar a partir da aceitação de seus produtos como mercadoria a ser consumida. O discurso de sua eficácia e socialização está presente nas falas nas quais o sucesso do produto é atingido, promovendo um inclusionismo, politicamente correto, por ser asséptico e conforme a demanda do mercado de acordo com o capitalismo contemporâneo.

Suely Rolnik num texto provocativo sugere que diante das transformações da subjetividade na alta modernidade, duas respostas possíveis são produzidas pelos sujeitos pós-modernos. Segundo seus próprios termos: “Dois processos acontecem nas subjetividades hoje que correspondem a destinos opostos desta insistência na referência identitária em meio ao terremoto que transforma irreversivelmente a paisagem subjetiva: o enrijecimento de identidades locais e a ameaça de pulverização total de toda e qualquer identidade” (1997, p. 22). Não obstante o fato de nosso interesse recair especialmente em um dos polos analisados pela autora – já que o outro polo referido se refere a “síndromes” psicológicas, escapando ao escopo desse artigo – é pertinente sorver suas avaliações do processo. Assim temos:

Num polo, as ondas de reivindicação identitária das chamadas minorias sexuais, étnicas, religiosas, nacionais, raciais, etc. Ser viciado em identidade nestas condições é considerado politicamente correto, pois se trataria de uma rebelião contra a globalização da identidade. Movimentos coletivos deste tipo são sem dúvida necessários para combater injustiças de que são vítimas tais grupos; mas no plano da subjetividade trata-se aqui de um falso problema. O que se coloca para as subjetividades hoje não é a defesa de identidades locais contra identidades globais, nem tampouco da identidade em geral contra a pulverização; é a própria referência identitária que deve ser combatida, não em nome da pulverização (o fascínio niilista pelo caos), mas para dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos. Recolocado o problema nestes termos, reivindicar identidade pode ter o sentido conservador de resistência a embarcar em tais processos (ROLNIK, 1997, p. 22-3).

Sob tal olhar, se torna sobressalente que os órgãos públicos e privados parecem querer “ensinar”, muitas vezes através de cartilhas e manuais, aos chamados “grupos étnicos” a encontrarem recompensas através da política do reconhecimento. Como exemplo, mais que eloquente, temos os modelos padronizados (*kits*) de saber-fazer aplicados aos próprios produtores; pelos quais se moldam artefatos, artesanatos e manifestações, alegando-se que ao torná-los “mais estéticos”, adquirirão valor venal mais vantajoso¹⁰. Miriam Rosa, no artigo *Ética e Política*, foi categórica ao analisar que “os discursos a que estão expostos os sujeitos do capitalismo avançado indicam o modo de laço constituído por uma cultura que os empurra violentamente ao gozo, sob a forma de consumo, de lucro ou de sofrimento” (ROSA, 2006, p. 36).

Ao contrário, como lembra a escritora Clarice Lispector, em seu livro *A Paixão Segundo GH* (1983): “criar é poder tocar a realidade”. Para criar é necessária uma plasticidade psíquica que não pode cristalizar-se aprioristicamente. A criatividade depende da posição subjetiva diante do Outro e no campo das identificações imaginárias. Inventar, reinventar e criar depende de uma travessia que ultrapassa a “constelação de insígnias” que formam as identidades e as identificações. Ir mais além destas insígnias que é “um objeto reduzido à sua realidade mais estúpida” (LACAN, 1972).

Patrimonização do simbólico: O Discurso do Capitalista em Cena

¹⁰ É o caso das políticas direcionadas ao folclorismo turistificado. Caso as “comunidades”, ou “grupos folclóricos” – algumas vezes formados de uma noite para outra – adiram ao programa de Editais públicos, devem seguir as normas e as condições de enquadramento pré-indicadas; garantindo “pertencimento” na ordem classificatória, e em cada categoria específica. O caso do Bumba-meu-Boi torna-se exemplar, caso o grupo não possua determinados semióforos codificados como certificados de pertencimento – presença das personagens *Catirina* e *Pai Francisco*, vaqueiros, índios e índias etc. – não poderão receber as verbas indicadas respectivamente à cada categoria.

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: O reconhecimento na política cultural vigente.

Patrimonializar é conjugar uma ação do *Pai*, é o reconhecimento de uma filiação que tem poder de fazer viver e de fazer morrer. Em *Nome-do-Pai* se declara um testamento como herança simbólica que situa o sujeito no campo ético e político, e principalmente, situa o sujeito em suas origens e nas memórias do seu grupo. Reconhecer é uma produção dialética de um diálogo que firma um pacto, um contrato de consequências nefastas quando em *Nome-do-Pai* o reconhecimento é prática cultural e política de rentabilidade e consumo; transformando, paradoxalmente, em ruína o que “reconhece”.

Em *Crise da Cultura* Hannah Arendt (1997) analisa a experiência cultural nas chamadas sociedades e culturas de massa¹¹ como efeito de um capitalismo que forma, cada vez mais, consumidores ávidos por diversão e entretenimento sob forma passiva. A metáfora do “metabolismo do homem com a natureza”, que Arendt vai buscar em K. Marx remete a um hiato, decorrente do tempo que o homem destinou ao trabalho e ao sono, o tempo do lazer e da diversão; destarte, na sociedade que engendra a cultura de massas, engendra-se “um metabolismo que se alimenta de coisas devorando-as” (p. 258). O que leva a filósofa concluir: “a atitude do consumo, condena à ruína tudo o que toca” (p. 264). O consumo, inclusive, dos bens culturais, como forma de “auto-educação” ou “auto-aperfeiçoamento” – e podemos incluir nessa lista, a Educação Patrimonial – é apontado pela autora como uma espécie de *filisteísmo*:

O que irritava no filisteu educado não era que ele lesse os clássicos, mas que ele o fizesse movido pelo desejo dissimulado de auto-aprimoramento, continuando completamente alheio ao fato de que Shakespeare ou Platão pudessem ter a dizer-lhes coisas mais importantes do que a maneira de se educar (ARENDR, 1997, p. 255).

O que H. Arendt parece denunciar – num diagnóstico por muito tempo considerado deveras “pessimista”, incomodando as mentes frágeis – é a crise de um sistema que postula, na produção oriunda do trabalho, sua única fonte de reconhecimento. Apoiada em Cícero, recupera o conceito de cultura, propondo a *cultura animi*, o cultivo do espírito – considerado vulgarmente como “elitista” – também denominado de *otium cum dignitate*. Na moral capitalista, é essa dimensão que foi esvaziada de sentido, nesse lugar surgiu o que Arendt chama de filisteísmo, ou seja, a ideologia de que a cultura deve servir para algo na esfera do

¹¹ A autora ressalta que o termo cultura de massa é uma contradição em si, por reduzir o conceito de cultura ao produto de consumo dos chamados bens simbólicos.

trabalho. Foi o trabalho que ganhou posição de destaque e, inclusive, o ócio deve produzir algo para o sucesso econômico¹².

A análise que H. Arendt tece, - tanto neste texto citado quanto em seu livro *A Condição Humana* -, demonstra que o capitalismo inviabiliza o desejo e multiplica as demandas, obrigando cada um de nós a se relacionar com séries de *gadgets*¹³. Como se sabe, *gadget*¹⁴ é um equipamento que tem um propósito e uma função específica; prática e útil no cotidiano. São comumente chamados de *gadgets* dispositivos eletrônicos portáteis como celulares, *smartphones*, leitores de mp3, entre outros objetos tecnológicos. São conhecidos também como *gizmos*, possuindo um forte apelo de inovação em tecnologia, tendo um *design* mais avançado ou construído de um modo mais eficiente, inteligente e incomum, em suma, sempre “diferente” ou “diferencial”.

Todavia, o termo *gadget* ganhou contornos específicos no campo da Psicanálise quando, na segunda metade do século XX, Jacques Lacan passou a fazer uso para referir-se aos objetos de consumo produzidos e ofertados como se fossem "desejos" pela lógica capitalista; na qual estão agregados o saber científico e as tecnologias em geral. Dentre estes *gadgets*, encontram-se os "sujeitos-mercadorias", aqueles que incorporam de forma um tanto psicótica uma atitude de objetos de consumo breve e que, por isso, investem suas energias em provar-se "consumíveis" ou "desejáveis" aos olhos de eventuais parceiros ou do mercado, o *grande senhor* contemporâneo. Nessa perspectiva estes sujeitos-mercadoria não são de fato sujeitos, já que consomem "objetos" e ofertam-se ao consumo por "objetos", não ao estabelecimento de laços sociais.

Logo, “não há qualquer relação entre o agente e o outro”, em suma, “não há laço social no discurso capitalista”. Para sustentar com mais propriedade e aprofundar a análise, nesse ponto do texto, nos reportamos ao matema do discurso do capitalista, seguindo a descrição concisa de Sonia Alberti (2000):

O S1 se dirige a S2, pondo o gozo a seu serviço. O outro não é mais, como no discurso do mestre, o que tem um saber, por mais que este seja da ordem da doxa, mas o outro é reduzido a seu lugar de gozo que, no interior do discurso do capitalista

¹² Tal aspecto pode ser constatado também nos programas de “inclusão” dos usuários do sistema de “saúde mental” em trabalhos de oficina artística; visando encontrar utilidade mercadológica até mesmo na “loucura produtiva”. Esses paralelos e simultaneidades entre o que ocorre no sistema da saúde e no recém-implantado sistema da cultura, merecem análises ainda mais penetrantes.

¹³ “Isso funciona tão bem, tão rápido, que isso se consuma” diz Lacan, em Milão, corroborando Marx quando este prevê seu fim, não sem que com isso se consuma boa parte da população (Alberti, 2000, p. 8-9).

¹⁴ Em inglês: geringonça, dispositivo.

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: O reconhecimento na política cultural vigente.

(seguir as flechas), volta ao S1, aumentando o seu capital. O endereçamento do S1 ao S2 produz os *gadgets* supostos satisfazerem o saber reduzido ao gozo, *gadgets* identificados com o mais-de-gozar. Mas em vez de ser impossível ao sujeito – como no discurso do mestre – aceder a esse gozo, isso passa a ser possível, de forma que a castração fica foracluída e o sujeito fixado nesse lugar que o S1 determina. É como se pudéssemos dizer: o discurso do capitalista não exige a renúncia pulsional, ao contrário, ele instiga a pulsão, impondo ao sujeito determinadas relações com a demanda, sem se dar conta de que, ao fazê-lo, sustenta sobretudo e em primeira mão, a pulsão de morte (p. 8).

Chegamos então a conclusões muito próximas daquelas em que se trata mais especificamente do deslizamento no discurso do mestre (corruptela); o efeito de produção do discurso capitalista. Ambos, H. Arendt e J. Lacan, apontam para a marca exitosa da produção em massa de *gadgets* a serem consumidos, tornando débil a busca pelo belo e pelo sublime¹⁵.

O que distingue o discurso do capitalista é a *Verwerfung*, a rejeição; a rejeição fora de todos os campos do simbólico com aquilo que eu já disse que tem como consequência a rejeição de que? Da castração. Toda ordem, todo discurso aparentado ao capitalismo deixa de lado o que chamaremos, simplesmente, as coisas do amor, meus bons amigos. Vocês veem isso, hein, não é pouca coisa (LACAN; 06 de janeiro de 1972).

A rejeição da castração, no discurso do capitalista, fora de todos os campos do simbólico inviabiliza o amor e o reconhecimento, como sublinhado mais acima. Se por amor podemos entender a mediação simbólica feita ao imaginário para barrar o real, podemos concluir que, no capitalismo supermoderno, o “consumo como prática cultural” (SÁ DA NOVA, 2007) certifica o declínio simbólico das trocas sociais. Mais ainda, inviabiliza o desejo e multiplica as demandas, num consumo sem tréguas que impossibilita o laço social. Em palavras curtas e diretas, perde-se o tempo de contemplação, sublimação, elaboração, desinteresse, construção simbólica responsável pelas artes, pela costura das significações relacionadas aos sentimentos de pertencimento, filiação e reconhecimento, o que poderíamos chamar de as coisas do amor; que é, enfim, anulado, recusado.

Como já adiantamos anteriormente, o discurso do analista – seja do psíquico ou do sociocultural – propõe outro caminho; aquele do laço capaz de sustentar uma ética de um “desejo advertido” que coloca os sujeitos diante de suas identificações e das responsabilidades de sua posição subjetiva, seguindo um caminho que se inicia na repetição, mas que se posiciona em direção à criação e à invenção; evitando assim, tanto o enrijecimento obsedante

¹⁵ Dimensão que denuncia uma valência da potência criativa inerente ao projeto original de formação da cultura barroca na América Latina, e especialmente no Brasil, conforme analisamos anteriormente no texto *O labirinto dos significantes na cultura barroca* (CORRÊA, 2009).

das identidades locais, quanto a ameaça de pulverização total de toda e qualquer identificação imaginária. Desejo *advertido*, sobretudo contra os ideais e as idealizações, e se prevenindo do *furor curandis* contra o qual Freud em suas recomendações (1912) adiantava precaução. Um desejo de que a singularidade venha a vigorar na diferença e não no assujeitamento passivo.

Em suma, o ato de reconhecer não pode estar no campo da gestão de mercadorias, oferecidas como *commodities* culturais (RIFKIN, 2000), base das políticas culturais em curso; a não ser que este Pai (per/verso) – referido no significante *patri*-mônio – seja aquele revelado no mito grego de *Cronos*, devorando seus filhos para que os mesmos não o sucedam; impossibilitados de criar o novo. A cristalização de identidades em fósseis culturais faz da subjetividade apenas uma vitrine narcísica sem profundidade: um jogo de imagens *estúpidas*, reproduzindo indefinidamente mortificantes insígnias.

Referências

ALBERTI, Sonia. *O discurso do capitalista e o malestar na cultura*, trabalho para os Estados Gerais da Psicanálise. Paris, julho de 2000.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

_____. A crise da cultura. In *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997. p. 249-281.

COELHO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. O labirinto dos significantes na cultura barroca. *Psicanálise & Barroco em revista*. v.7, n. 2: 12-34, dez. 2009.

DALY, Glyn. *Arriscar o impossível: conversas com Zizek*. São Paulo: Martins, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2000

FREUD, S. (1929/1930). El malestar en la cultura. *Obras Completas*. Vol. XXI. 1. ed. 9. Reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. (1919). O Estranho. In FREUD, S. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

Alexandre Fernandes Corrêa.

LACAN, Jacques. (1959-60). *Seminário 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

_____. (1964) *Seminário Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

_____. (1966). *Apresentação das Memórias de um doente dos nervos*. Outros escritos. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

_____. (1966-67). *Seminário 14: A lógica da fantasia*. Inédito. Publicação não comercial. Recife, Centro de Estudos Freudianos, 2008.

_____. (1969-70). *Seminário 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.

_____. (1972). *Du discours psychanalytique*. Conférence à l'université de Milan. Recuperado em 21 de abril de 2009: <http://pagespersoorange.fr/espace.freud/topos/psych/psysem/italie.htm>

_____. (1972). *O seminário, livro 20: mais, ainda* (M. D. Magno, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1974). *Televisão*. (A. Quinet, Trad.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993

_____. (1973). *Le Séminaire. Livre 20: Encore*. Paris: Ed. Du Seuil. 1975.

_____. (1975). *Le Séminaire. Livre 22: R.S.I.* Inédito. (CD ROM).

_____. (1975/1976). *O seminário. Livro 23: O sintoma*. (S. Laia, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1991/2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: O reconhecimento na política cultural vigente.

MOREIRA, Jacqueline de Oliveira. *Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade*. Revista Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro, UERJ, 2009, p. 233-247.

ROLNILK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização, In *Cultura e subjetividade*. Saberes Nômades, org. Daniel Lins. Papyrus, Campinas 1997; pp.19-24.

RIFKIN, Jeremy. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life Is a Paid-For Experience*. New York: Tarcher/Putnam, 2000.

ROSA, Miriam Debieux; CARIGNATO, Taeco Toma e BERTA, Sandra Letícia. *Ética e política: a psicanálise diante da realidade, dos ideais e das violências contemporâneos*. *Ágora* (Rio J.) [online]. 2006, vol.9, n.1, pp. 35-48.

SÁ DA NOVA, Luiz Henrique. *Da cultura como mercadoria, ao consumo como prática cultural*. Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 1 (1), 2007.

CRYSTALLIZED IDENTIFICATIONS: THE KNOWLEDGE IN THE CULTURAL POLICY.

ABSTRACT:

In this brief article is intended to analyze aspects of the politics of knowledge in the social space of cultural heritage today, approaching the psychoanalytic perspective of Cultural Studies. The knowledge is a key factor in the identification process and constitution of the subject and the social bond, indicating the significant valued and idealized that serve as reference points for the Self and identity. The issue becomes complex when the state, through public policies, maps the field to be recognized, offering identity and enacting a priori identifications that crystallize in significant fixed, self-excluding. Instead of recognizing foster creativity a symbolic identification, allowing the creation and separation less subjection result of subsequent elaborations, knowledge set in patrimonialization excessive reaffirms the veil of alienation, becoming power of subjection.

KEYWORDS: Knowledge. Patrimonialization. Identification. Subjection. Creativity.

IDENTIFICATIONS CRISTALLISES: LA RECONNAISSANCE DANS LA POLITIQUE CULTURELLE.

RÉSUMÉ:

Dans ce bref article vise à analyser les aspects de la politique de reconnaissance dans l'espace social du patrimoine culturel d'aujourd'hui, se rapprochant du point de vue psychanalytique des Études Culturelles. La reconnaissance est un facteur clé dans le processus d'identification et constitution du sujet et du lien social, ce qui indique la valeur significative et idéalisé qui servent de points de référence pour l'auto et de l'identité. La question devient complexe lorsque l'État, à travers des politiques publiques, des cartes sur le terrain pour être reconnus et inscrit, offrant identité et édictant des identifications *a priori* qui se cristallisent dans significatif fixe, auto-exclusion. Au lieu de reconnaître favorisent la créativité d'une identification symbolique dialectique, permettant la création et la séparation moins assujétada résultat d'élaborations ultérieures, jeu de reconnaissance dans la patrimonialisation excessive réaffirme le voile de l'aliénation, de plus de puissance de sujétion.

MOTS-CLÉS: Reconnaissance. Patrimonialisation. Identification. Sujétion. Créativité.

IDENTIFICAÇÕES CRISTALIZADAS: O reconhecimento na política cultural vigente.

Recebido em : 19-09-2013

Aprovado em: 10-12-2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

**ESSA ESCRITA DO IMPOSSÍVEL:
uma abordagem do Real em “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

*Ingrid Mara Cruz Klinkby**

*Paulo José Carvalho da Silva***

RESUMO: Este artigo tem como objetivo um diálogo entre a escrita literária de Clarice Lispector e alguns conceitos de base psicanalítica lacaniana, como o Real e a escrita, a partir de seu livro póstumo “Um sopro de vida (pulsações)”. Neste, a pergunta sobre o ato de escrever, incidindo sobre os limites da palavra e do seu “mais além”, assemelha-se a uma definição da mesma para a Psicanálise. A palavra verdadeira ou “palavra que é revelação”, para Lacan, parece ser esta que se encontra como alvo na forma de insistências da escrita clariceana em torno do que é indizível e até mesmo proibido de dizer. Antes disso, apresentamos um breve recorte da diversificada leitura de psicanalistas em torno da obra da escritora brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Psicanálise; Literatura; Linguagem; Clarice Lispector.

*Graduada em Psicologia (PUC-SP), é psicanalista em formação pelo Fórum do Campo Lacaniano de São Paulo e integra equipe de acompanhamento terapêutico no Projeto de inclusão Passos e Prosas. Contato: ingridmcklinkby@gmail.com

**Professor da Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), bolsista de produtividade do CNPq e psicanalista membro da Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. Possui graduação em Psicologia (USP), mestrado em História da Ciência (PUC-SP) e doutorado em Psicologia (USP). Foi professor convidado na EHESS-Paris entre 2008 e 2009. Contato: paulojcs@pucsp.br

Clarice Lispector como convidada especial e como objeto de estudo da Psicanálise

Desde os anos 1940, com a publicação do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, a escritora – brasileira, como se reconhecia, apesar de nascida na Ucrânia – Clarice Lispector desperta grande interesse da crítica nacional, a qual se viu e ainda se vê tantas e tantas vezes às voltas com um mito criado em torno de obra e pessoa.

Inicialmente, o texto clariceano foi um grande impacto nas letras brasileiras e os críticos buscaram, com os recursos de cada época, comunicá-lo ao público. Há quem se destaque talvez por uma incompreensão da sua narrativa, como o crítico Álvaro Lins, e há aqueles que, atentos aos seus passos, acompanharam com comentários significativos o aparecimento de uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX. Entre eles, Benedito Nunes e Antônio Candido são alguns nomes marcantes.

Atualmente, em diversificadas vertentes, ainda se escreve abundantemente sobre a autora. Os recursos para acompanhá-la são outros, afinal, longos anos já se atravessaram de conversas entre a arte e a Psicanálise. O texto desafiador da escritora não deixou de acentuar os estímulos sobre estas. Efetivamente, a Psicanálise, já trazendo em sua origem uma relação estreita com o fazer da literatura, constitui-se como um dispositivo pertinente e rico para o tratamento de múltiplas questões deste campo. E a escrita de Clarice Lispector tem sido por vezes visitada pelo referencial psicanalítico ou tem aparecido como uma convidada especial a iluminar interrogações conceituais. Vamos apresentar alguns recortes destes dois momentos, que aparecem como mais relevantes para este trabalho.

Estilos dos restos

Alguns autores têm enfatizado uma aproximação entre a escrita de Clarice Lispector e um dos conceitos que pretendemos abordar, que é a dimensão do Real dentro do ensino de J. Lacan.

Silva (2009), em *A Hora da Estrela de Clarice*, constrói uma análise do último livro publicado em vida pela autora. Segundo o autor, um livro no interior do qual se questionam “as formas e as possibilidades de se contar uma história, de compor uma narrativa, um *récit*.” (SILVA, 2009, p. 16). É atrás desse ponto, da literatura posta enquanto

questão, que articula uma escrita sobre *A hora da estrela*, apoiando-se, por vezes, em conceitos da psicanálise lacaniana.

Após comentar sobre os rumos da literatura depois de Joyce, com o qual esta pode ser pensada como “resto que borda o real”, Silva (2009) identifica a escrita da autora como disposta à: “Escrever o impossível, levar a língua a seu ponto máximo de (des)articulação, alcançar o “atrás do pensamento”, tudo isso faz parte do projeto de escrita de Clarice”, afirma ele. Questiona-se então se haveria em Clarice o interesse tanto de se aproximar quanto de se afastar da literatura ou de todo o “aparato literário”, como a representação. Para tanto, utiliza-se mais uma vez do marco joyceano:

Se James Joyce inspirou Lacan a ponto de ser por ele afastado da literatura, o que dizer, a partir do corte instaurado por Joyce na literatura, de Clarice: que ela estaria no limiar, pulsando entre o literário e o que o extrapola? Que seu desejo de alcançar um mais além da linguagem acaba por ceder ao desejo da literatura, que é o de fazer da linguagem um mais além? (SILVA, 2009, p. 46).

Conclui assim que a autora caminha em um movimento duplo, capaz de dar conta, por exemplo, em *A hora da estrela*, de uma temática social com a personagem nordestina – literatura assim talvez com seu destino de comunicação certo, previsto – e de uma outra dimensão, na qual o enredo se dilui e é o processo de criação que se torna a preocupação principal, restando assim menos acomodada a uma literatura de gêneros. “Como se, para escrever, ela precisasse se livrar dos próprios meios que a literatura oferece para alcançar ‘a coisa em si’” (SILVA, 2009, p. 44 e 45), afirma o autor.

Neste sentido, temos o exemplo de um teórico literário, o qual na tarefa de adentrar o universo clariceano apoia-se em conceitos psicanalíticos. O mesmo se dá com Miranda (2006), autora do artigo “*Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector*”. Neste, afirma que o indizível em Clarice ganha o estatuto de noção e analisa em trechos de alguns de seus livros, como este é transmitido, influenciando nas alterações de estilo de cada novo escrito. A autora utiliza-se do termo transmissão a partir da psicanálise, referenciado à formação do analista, além de convocar a psicanálise para se pensar a noção de estilo.

Assim, ao comentar o conto *O ovo e a galinha* e o livro *A Paixão segundo G.H.*, afirma que: “ambos, barata e ovo, se aproximam estreitamente da coisa que não pode ser dita e, dessa forma, transmitem o indizível” (MIRANDA, 2006, p. 32). Já em *Água Viva*, conta, “é a

Essa escrita do impossível: uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector

própria palavra que revela sua dimensão de coisa” (MIRANDA, 2006, p. 32). Nos outros livros citados, a relação indizível e estilo faz-se também de forma estreita, levando-a à conclusão de que:

Em ambas as concepções, tanto de Lacan, quanto de Clarice, o estilo não se resume a uma maneira de expressão; nem cabe considerá-lo uma consistência que possa ser apreendida a ponto de se tornar uma insígnia. O estilo trará sempre o reflexo dessa opacidade, desse resto inassimilável, indizível. (Miranda, 2006, p.33).

Leitores de Clarice Lispector: os psicanalistas

É sabido que a produção literária de Clarice Lispector ocupa os estudos de muitos psicanalistas na atualidade. Estes são capturados por meio de diferentes pontos de vistas. Seja por acreditarem que a Psicanálise se beneficia em suas visitas ao universo de fascínio dos escritores, seja pelo interesse direto no trabalho da autora, aproximando-se com o equipamento que dispõem em mãos, a fim de pensar seu modo de fazer escrita, de fazer arte com palavras. Ambos os lados apostam, assim, num diálogo entre os campos da Literatura e da Psicanálise.

Rosenbaum (1999), psicanalista, além de teórica e professora de literatura, desenvolve em *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*, um trabalho raro dentro da crítica que se dedica à escritora.

Em sua maior parte, esta crítica, como ela mesma comenta, detém-se na noção de *epifania*. Aqueles momentos de súbita revelação que vivenciam os personagens de suas narrativas, em face dos mais banais e cotidianos acontecimentos. Esta característica é ressaltada por importantes críticos, como em ensaio de Affonso Romano de Sant’Anna, *O ritual epifânico do texto*, que participa da *Edição crítica de A Paixão segundo G.H.* (1988):

Em Clarice o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro de casa. Nos romances isto se conta com mais força e largueza, como a longa história de Martim em *A maçã no escuro*, em seu processo de “descortinar” o mundo em patamares e ir adquirindo a linguagem através dos sentidos, do pensamento, das palavras orais e escritas (SANT’ANNA, 1988, p.241).

A autora, por sua vez, vai focar em um caráter ainda mais perturbador da obra da escritora, utilizando-se do referencial psicanalítico ligado à leitura estilística, para então pensar uma linguagem do sadismo, lançando a pergunta sobre a sua função na configuração da obra clariceana. Definindo-a como:

(...) modulação bastante peculiar e contundente da presença do mal – notadamente na desconstrução da sintaxe tradicional, na transgressão dos modos convencionais da narração e na expressão de um sujeito pulverizado e descentrado, muito diverso do retrato da maioria dos heróis da literatura no século XIX (ROSENBAUM, 1999, p.19).

Segundo ela, esta constante presença do mal na literatura “atesta a inevitabilidade de a linguagem tocar a esfera das paixões tenebrosas”. (Rosenbaum, 1999, p. 18) Precisamente sobre Clarice, diz que:

Ao destacar a palavra como força demiúrgica de um mundo misterioso, Clarice convoca um olhar crítico atento aos meandros mais sutis de um pensamento que vibra intensamente na linguagem. A potência demolidora da palavra em relação a um universo que com ela dialetiza põe em questão o mal como força tensionante desse mesmo universo (ROSENBAUM, 1999, p. 19).

Relaciona, neste percurso, o sadismo e a construção da subjetividade, considerando este último “o tema maior” da obra da escritora e aproximando literatura e psicanálise afirma que: “Tanto a autora quanto a psicanálise buscam desmascarar as forças inconscientes que movimentam o homem em suas relações com o mundo, desvelando, pelas vicissitudes do desejo, nossas pulsões primordiais” (ROSENBAUM, 1999, p. 20). Dessa perspectiva, se apoiará em Melanie Klein, com os conceitos de inveja e sadismo oral, mas também passará por Freud e Lacan.

Neste sentido, o mal, para ela, encontra-se na literatura clariceana como “uma potência iniludível na trajetória existencial” (ROSENBAUM, 1999, p. 25), testemunhado em passagens desde cedo em sua obra, como em *Perto do Coração Selvagem*, na declaração da personagem (que em Clarice acaba por se confundir com o narrador) Joana: “Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

Entretanto, a autora ressalva, na introdução do seu trabalho, que apesar de concentrar-se na questão do mal, não poderá deixar de tocar, em alguns momentos, o que chama de “uma das vertentes mais importantes da obra clariceana” (ROSENBAUM, 1999, p. 22), dizendo com muita beleza de que esta: “Trata-se de um caminhar sempre à margem da assombração do emudecimento, na luta dramática por uma fala oculta e interdita, que ao se revelar transgredir o que se buscava dizer” (ROSENBAUM, 1999, p. 22), sendo atraída por esta muitas vezes em seu trajeto. Isto é, a questão da busca central na escrita de Clarice, seus embates com a palavra, que o presente trabalho pretende contornar.

Também em *A palavra voadora: enlouquecidas letras*, recentemente publicado, Clarice marca com a sua presença. O livro reúne um ciclo de conferências sobre Psicanálise e Literatura que ocorreu anos atrás em São Paulo (1994). Destacamos aqui o olhar da psicanalista Regina Fabbrini para a literatura clariceana, no artigo *Feminin(h)o: O impronunciável*.

Neste, a partir da identidade sexuada que se definirá no complexo de Édipo de todo ser humano, permitindo dois lugares desde onde ser e estar no mundo - irreduzíveis um ao outro, isto é, a possibilidade feminina e a masculina - a autora tece uma diferença entre uma escrita considerada mais do lado do feminino e outra considerada mais do lado do masculino. O que não quer dizer literatura feita por mulheres versus literatura feita por homens, já que a identificação subjetiva não é necessariamente a mesma da constituição biológica. Segundo a autora, a escrita de Proust, por exemplo, estaria mais do lado de uma escrita feminina do que de uma escrita masculina.

O que estaria em jogo nesta diferença? É que conforme a diferença de posição subjetiva, o masculino encontra sustentação nas insígnias fálicas, enquanto o feminino estaria *para além* delas e por isso a existência de um gozo feminino que está para além do gozo fálico, conforme Lacan. A ligação do gozo com a literatura e a arte em geral, por esta fazer “o sujeito capaz de ultrapassar um limite” (FABBRINI, 2012, p. 184) é que estaria na base da concepção de duas escritas. O feminino estaria mais apenso à transgressão, a um “transvasamento”, enquanto o masculino estaria mais voltado para a lei, para as regras.

Neste sentido, Fabbrini (2012) traz a escrita de Walt Whitman como um exemplo de escrita masculina/fálica, com a poesia *Canto a Mim Mesmo* e trechos de *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector como um exemplo de escrita feminina. Eis o trecho da própria Clarice:

Essa coisa, cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades, nem atributos. Era repugnante a coisa viva, que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insípida, o gosto agora não passava de um travo, o meu próprio travo (...) (LISPECTOR, 1998, p.86).

Nas palavras de Fabbrini, Clarice “(...) o tempo todo está nesse limite do não dizer, da impossibilidade de dizer, de dissolver-se em seu dito, de nada dela restar” (FABBRINI, 2012, p. 188 e 189). Dessa forma, nesse encontro entre Psicanálise e Literatura articulado no artigo de Fabbrini percebemos também a presença deste núcleo temático que é o *indizível* na obra da escritora, com o acréscimo de uma compreensão da mesma enquanto uma escrita desde a posição feminina. Escrita esta que se caracterizaria pela coragem de *ultrapassar um limite*, fazendo, inclusive, “a travessia do ser para o não ser” (FABBRINI, 2012, p. 187).

Ainda outra leitura da obra clariceana é empreendida por Jorge (2010), psicanalista, ao equiparar os feitos da escritora com o próprio percurso analítico a que se submete um sujeito. Para o autor, ambos consistiriam em “experiências do despertar”. A análise teria a tarefa de “destituir o sujeito dos ancoramentos simbólicos e imaginários mais primordiais, esvaziar a extrema significação de que estão – e não sem razão – imbuídos e, desse modo, fornecer-lhe algum acesso ao real que, subjacente, presidira seu evento” (JORGE, 2010, p. 223).

Assim, compartilhando a ideia de que o objetivo do artista é “arrancar o novo do real” (JORGE, 2010, p. 223) as narrativas de Clarice, amplamente constitutivas de rupturas no cotidiano, consistiriam em um “exercício do despertar”, de reinvenção do sentido, tal qual pretende a experiência analítica. E isto só é possível por que ambas o fazem pela via da palavra:

(...) se a linguagem permite o acesso da criança ao mundo humano, ela constitui, simultaneamente, uma prisão originária na qual o sujeito perde todo o acesso direto ao real. Há, portanto, no próprio advento do sujeito uma radical alienação, tão radical que parece ter o status de uma via de mão única em sua existência (JORGE, 2010, p. 223).

Seria o despertar dessa alienação originária de cada um que a literatura de Clarice daria conta, segundo a interpretação de Jorge (2010). O caminho, tanto da prática analítica, quanto dos personagens da autora se constituiria no encontro com o núcleo do real.

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

Em consonância com a tese deste autor, encontra-se a dissertação de Ana Maria Lima Do Valle (2006), *A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real*. Neste, a psicanalista delinea a escrita de Clarice Lispector como transmissora da dimensão do irrepresentável, do fora-do-significado, do impossível, que é o registro do Real.

Segundo ela, esta escrita constitui-se como “reveladora desta dimensão inominável, desta incompletude inerente à condição humana que o conceito de Real ‘representa’” (VALLE, 2006, p. 10). Afirma ainda a criação deste conceito como importante contribuição de Lacan à teoria psicanalítica. De tal modo que o seu trabalho atém-se, em sua maior parte, na relação deste com outros conceitos do referencial psicanalítico. Entre eles estão os conceitos de realidade psíquica, da fantasia e da sublimação. A autora parece considera-los oportunas referências em se tratando de um tema de interseção da arte com a psicanálise. E de forma pontual é que Clarice é convidada a participar deste encontro entre os campos, iluminando os construtos teóricos, por meio, principalmente, de trechos daquele que é um dos seus livros em que pareceu escrever com mais liberdade, *Água Viva*.

Sobre a escritora, diz a psicanalista: “Atuante na beira do abismo, ela alarga seus limites e sempre avança um pouco mais. Sempre consegue dizer um pouco mais a respeito do que não sabe dizer, do que escapa às palavras” (VALLE, 2006, p. 11). Assim, divide a sua dissertação em cinco capítulos. No primeiro deles, disserta sobre o artigo de Freud, “*Escritores criativos e devaneios*”, no qual o mesmo considera a criação como um mistério, algo da ordem do inexplicável. A introdução da escrita de Clarice neste momento se faz a partir de trechos de suas obras, como o conto “*O ovo e a galinha*” e os livros “*Um sopro de vida: pulsações*” e “*A maçã no escuro*”, com a personagem de Martim, comentada mais acima na citação de Sant’Anna. Porém, essa entrada da escritora se dá de modo a ilustrar os questionamentos freudianos e desde já alguns conceitos de elaboração lacaniana, como o próprio Real. Segundo a psicanalista, “Este texto (referindo-se ao artigo freudiano), em que Freud indaga-se a respeito do mistério da criação literária, porta em si o Real, dá indícios dele” (p. 17) e com relação à Clarice afirma que:

O Real seduz a escrita de Clarice, a escrita de Clarice seduz o Real. Deste namoro participam os que vislumbram perceber através da arte, em especial a obra de Clarice Lispector, uma luz fecunda para o estudo da teoria e para a lida da psicanálise com o sujeito na clínica (VALLE, 2006, p. 33).

Nos próximos capítulos, como dito acima, os conceitos se relacionam com o Real, como no segundo capítulo, em que Real, realidade psíquica e fantasia articulam-se, com o objetivo de, nas palavras da autora, poder “expor a abertura de conexões que o conceito de Real favorece” (VALLE, 2006, p. 34). Ao abordar a fantasia (definida como recurso simbólico do sujeito frente ao desamparo do Real) constitutiva da realidade psíquica, retoma o conceito de pulsão em Freud e em Lacan e pontua que “há algo de Real em jogo na pulsão, um impossível de ser satisfeito” (VALLE, 2006, p. 36). De modo que ao afirmar a falta de naturalidade na relação entre pulsão e objeto pulsional, traz à cena o conceito de “objeto a”, ou objeto perdido do desejo, para poder desenvolver sua proximidade com a arte: “As expressões artísticas trazem à cena esta questão da falta de objeto. Cada uma a seu estilo atua contornando, bordejando este vazio que poderá ser inspirador” (VALLE, 2006, p. 37).

Ainda na segunda parte deste capítulo a autora relaciona o conceito de *das Ding* com os abordados anteriormente. Ressaltando a “ligação primordial entre a pulsão e a falta de objeto”, afirma que “Lacan, em seu Seminário da Ética da Psicanálise (1959) articula esta questão da variabilidade do objeto com a questão do desejo humano em sua referência a um objeto impossível: *das Ding*, a Coisa” (VALLE, 2006, p. 42). A coisa, assim, é propriamente, o vazio central, “objeto perdido porque nunca houve, e por isso, de impossível alcance” (VALLE, 2006, p. 43).

No terceiro capítulo é a vez da autora se debruçar sobre “os pedaços” do difícil conceito de sublimação em Freud. Segundo ela mesma, uma “presença ausente” em sua obra. Tanto é que Lacan, em seu seminário 7, “A ética da Psicanálise” (1959-1960), trataria do “problema da sublimação”, em sua ligação com a ética e com a pulsão. Segundo Valle (2006), neste, a sublimação aparece diretamente relacionada à *das Ding*, “pois, ao dirigir-se a outras perspectivas o sujeito entra em contato com o campo do inefável, do impossível” (VALLE, 2006, p. 58). O que quer dizer que, nas palavras do autor:

Ao proporcionar a mudança de alvo, o movimento sublimatório atinge a dimensão do impossível, fato que traz em si uma das características da pulsão: a sua impossibilidade de plena satisfação (VALLE, 2006, p. 58).

Podemos pensar que em seu trabalho a apresentação dos conceitos, como este da sublimação, em conexão com outros que são apresentados em sequência, de forma a entrarem

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

em cena quando o problema essencial de seu trabalho – a transmissão do Real via escrita – ganha o primeiro plano, no último capítulo, quando o conceito de sublimação retorna.

Mais à frente em suas “contemplações”, como ela mesma diz, apresenta um breve histórico do desenvolvimento do conceito de Real em Lacan para dar início à noção de escrita como transmissora desta dimensão, evidenciando a ligação entre objeto a / Real / *das Ding* e concluindo que esta seria a dimensão Real do objeto perdido. Também neste quarto capítulo, a autora tece aproximações entre “aparelho psíquico” e escritura, tanto com base em Freud quanto em Lacan. Recorre a leitura de Lacan da obra do escritor James Joyce, explanando como esta contribui para a sua revisão do conceito de sintoma, reescrevendo-o enquanto *sinthome*.

Além disso, elabora uma nota na qual apresenta uma consideração sobre a escrita de Clarice como uma escrita feminina. Tal concepção lembra-nos, em parte, o artigo já citado mais acima, *Feminin(h)o: o impronunciável*, de Fabbrini (2012). Contudo, aqui, Valle (2006) identifica claramente essa escrita como aquela “capaz de transmitir o Real”. Com Freud, a autora pontua dificuldades encontradas com o tema da feminilidade, remetendo à falta de “ordenação” e de “formas definidas” do lado do feminino. De acordo com a autora:

(...) o feminino está situado como o que não cabe nos discursos tradicionais, nas lógicas de sentidos fortemente organizados, e pretensamente harmoniosos, o feminino vem denunciar a precariedade do que é tido como absoluto e com isso aponta a falha, a falta. Sendo assim, vislumbra-se um elo entre o feminino e o Real (VALLE, 2006, p. 87).

Já com Lacan, retoma a questão do feminino constituir-se como “não-todo na função fálica”, possuindo um gozo “a mais”, que está, justamente, para além da ordenação fálica. Este gozo do Outro como correspondente ao gozo feminino estaria implicado, assim, na escrita de Clarice enquanto atuação de uma feminilidade.

Após estas conexões conceituais realizadas pela autora, chega o momento, no quinto e último capítulo, de expor sua visão do Real em *Água Viva* de Clarice Lispector, a partir de duas perspectivas ou vertentes transmissoras.

Primeiro, conta-nos a autora da dimensão do Real como “o irrepresentável, a dimensão traumática da existência”, afirmando procurar no texto clariceano “momentos nos quais o sujeito é rompido por uma ausência de sentidos mediadores” (Valle, 2006, p. 91), nos

quais “o horror do Real (...) mostra-se contundente e implacável.” Para a autora, a escrita compareceria como um recurso frente à revelação dessa dor relacionada ao traumático ou ao “desamparo maior da condição humana” e remetendo à Freud, relembra a sua *Conferência nº 18*, na qual define o trauma como: “uma dolorosa e poderosa repetição e um excesso a nossa capacidade de representação” (FREUD *apud* VALLE, 2006, p. 92).

Já a segunda vertente consistiria no “Real como causa de criação”, com a qual a autora procura trazer a primeira vertente transmissora como a “causadora de produções singulares”. Efetuando, nesse sentido, uma reflexão,

(...) a respeito da forma como o Real é escrito, vivenciado, e principalmente, o que ele poderá promover, como consequência, a partir desta forma de abordagem, de posicionamento subjetivo frente ao irrepresentável (VALLE, 2006, p. 92).

A autora desenvolve então o entrelaçamento destas duas vertentes transmissoras. Como uma das formas do Real se manifestar, segundo ela, no sétimo livro de Clarice, *Água Viva*, a dimensão do inominável enquanto traumático apresenta-se em sua escrita como “uma infinita dor”, enquanto angústia. É, porém, o próprio modo de fazer escrita que busca aplacar essa dor ocasionada pelo desamparo humano mais primitivo. E, nesta busca, é que surge a possibilidade do novo, da “virada”.

Pode-se concluir, assim, que a segunda vertente transmissora, proveniente da propulsão do Real à criação do novo – como no término da análise com o surgimento de um novo significante – é consequência da primeira vertente transmissora, com a qual está entrelaçada, num movimento cíclico que segundo a autora representa: “morte e vida, Thanatos e Eros, pulsão de morte e pulsão de vida” (VALLE, 2006, p. 96). Se uma remete à repetição, ao gozo, a outra conduz à possibilidade de sustentação ao impossível, ao inominável, justamente por um sujeito que foi dilacerado, tocado pelo horror do Real e que, na tendência da procura pelo absoluto, “ao invés de ir direto ao encontro de seu objeto impossível, ela contorna o vazio através do auxílio luxuoso das palavras” (VALLE, 2006,100), segundo a autora afirma a respeito do texto clariceano. De acordo com sua tese, se dá uma “virada” no romance, da “criação em frente ao que angustia” para um “estado de graça”, no qual “a dimensão do real é tomada de uma outra perspectiva, indicando assim, uma outra posição da autora-personagem frente a ele” (VALLE, 2006, p.98) A “autora-personagem”, de acordo

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

com a psicanalista, passa a lidar de uma nova forma com o seu sofrimento, com a sua angústia, da mesma forma que se almeja de um analisando no final de sua análise.

É nesse sentido que o conceito de sublimação retorna nesse momento de conclusão da forma elaborada por Lacan, como sendo uma “sublimação criacionista”, propulsora do novo. De acordo com a autora, “sublimar é, enfim, a ação do sujeito em criar um Outro algo que represente o seu desejo” (VALLE, 2006, p. 100).

Já o Real, como “um campo não dialético” (SOLER *apud* VALLE, 2006, p. 101) no qual “seus pedaços não se comunicam”, parece necessitar como via de transmissão uma escrita que mantenha íntima relação com seu aspecto fragmentário e inclassificável (VALLE, 2006, p. 101), como pontua a autora em sua leitura de *Água Viva*, revelando diferentes posicionamentos em relação ao Real presentes neste romance de Clarice.

Objetivo do presente artigo

O objetivo do atual artigo encontra-se na articulação de alguns conceitos de base psicanalítica lacaniana, como o *real* e a *escrita* - presença marcante na obra de Lacan – com o livro “*Um sopro de vida*”, de publicação póstuma. Partindo-se da pergunta inicial: “*Por que escrever?*”, pergunta esta que envolve os personagens do romance, produzindo hesitações no modo como ambos acontecem em palavras.

Tomamos, assim, como pressuposto, que a participação da poesia na Psicanálise, “para Lacan é uma referência primordial para desenvolver suas ideias quanto ao sujeito do inconsciente, à verdade, ao desejo, à fantasia, à sua invenção primeira, o objeto a, e ainda ao nó borromeano” (BORGES, 2010, p. 223). Conforme o Seminário 23 dedicado ao escritor James Joyce e no qual o psicanalista atestará que no jogo de fonemas próprio da sua escrita, na *letra* de Joyce, o *sinthoma* acede ao registro do real: “Um novo significante, *sinthoma*, é convocado para qualificar essa escrita que não é o retorno de uma significação recalcada mas o processo de escrita nele mesmo, irreduzível, a que Joyce está identificado” (BORGES, 2010, 141).

Procuramos, com isto, elucidar como a existência de um projeto de potencialização da palavra implícito e explicitamente presente em toda a obra de Clarice se articula com certas formulações lacanianas, consideradas como dizeres e não como já ditos.

Como um livro póstumo, *Um sopro de vida (Pulsações)*, é organizado pela amiga íntima da escritora e também sua biógrafa Olga Borelli. De alguma maneira, ao ordenar o amontoado de fragmentos, ela concretiza o que a própria Clarice escreve:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa (LISPECTOR, 1999, p.20).

Neste, é tecido longo diálogo entre um escritor, o Autor, e a personagem criada por ele no instante mesmo em que escreve. Ângela, sua personagem, não será apenas contada por ele, ela também está imersa nos caminhos da palavra, é, afinal, uma personagem escritora: “Ângela é minha tentativa de ser dois. Infelizmente, porém, nós, por força das circunstâncias, nos parecemos e ela também escreve por que só conheço alguma coisa do ato de escrever” (LISPECTOR, 1978, p.36).

A realização da escrita de “Um sopro de vida” (Pulsações)

Acompanhamos no livro descrito a pergunta sobre o ato da escrita que realiza o personagem Autor. As ideias associadas ao escrever agregavam novos sentidos ao que seria o fazer da escrita. A cada página tornando-se parte essencial da narrativa a interrogação sobre os limites de sua matéria prima que é a palavra. A palavra que é também o material básico da Psicanálise e que está no interior da constituição do sujeito do inconsciente.¹

Em seu desejo de escrever um livro o Autor-personagem de “*Um sopro de vida*” inicia inserindo-o como primeiro objeto-personagem de sua trama, sendo as palavras as primeiras a serem interrogadas. Denuncia, assim, como em seu uso corrente as palavras se desgastam, perdem em sentido. É por isso talvez que não se contente com elas e vá atrás do que restou:

¹ No Seminário I, Lacan afirma que: “*A palavra institui-se como tal na estrutura do mundo semântico que é o da linguagem. A palavra não tem nunca um único sentido, o termo, um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos. Atrás do que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado – se não é que se chega ao fato de que a palavra tem função criadora e faz surgir a coisa mesma, que não é nada senão o conceito*” (LACAN, 1986, p. 314). Esse trecho resume bem a complexidade do que é a palavra para a Psicanálise. Portadora de ambiguidade e de muitos sentidos, não existe uma via única ou fixa de sentido entre o que se diz e o que se pretende dizer ou declarar com a palavra. Há sempre um além dela.

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

“Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição” (p.14).

O Autor como que vai entrando no modo de ser de seu texto e aos poucos esboçando um plano de escrita. Nesta dupla tarefa de escrever e duvidar do próprio ato, ele efetua avanços e recuos. Pretende com isto que a forma discursiva mude, não se acomodando no *discurso comum* e se aproximando de um *discurso outro - do inconsciente*.² Para tanto, precisará de “outros modos”, “outros meios” que possibilitem mexer no que está “oculto” (p.15). Consequência, contudo, sempre prevista àquele que tenta escrever, já que “o mundo não está à tona” (p.15) e o desejo do escritor é trazer à superfície o que circula nos subterrâneos, atento às armadilhas da palavra nesta trajetória de procurar as palavras nas próprias palavras.

Em seu testemunho dirá: “Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo” (p.15). Escrever sendo a matéria pedra lançada, seu caminho com possível retorno parece ser decidido pela via das ciladas. Pois não é certo que este que ocupa o lugar de escritor diga quais palavras as suas escondem, “talvez as diga”. Como saber? Ele pode até disfarçar algum controle, mas este não há de todo, por isso vem o medo. O autor reconhece o medo de jogar com o destino das palavras que arranca do fértil profundo. Neste jogo, a própria matéria com a qual se brinca apresenta as armadilhas do caminho. Dos significados esgotados, origem da necessidade de trabalhar com o material sucateado, outras designações, outros significados escondem-se, sobre os quais desconhece o autor se dará sinais mais diretamente. Caso o faça, não haverá então outras palavras escondidas por detrás daquelas? Ficam assinalados assim o não saber e a impossibilidade de completa previsão como próprios do ato de escrever.

Nesta busca, o personagem que escreve, atesta ter chegado apenas “ao limiar da palavra nova” (p. 16), pois faltou “coragem para expô-la” (p. 16). O que não nos deixa esquecer o conceito de *letra* para Lacan ou aquilo o que faz borda com o Real, como sendo o que introduz um litoral entre dois territórios inconfundíveis: saber e gozo. Isto é, *Lituraterrar*

² Toda fala contém um “*para além*”, algo que o sujeito “*já falou*” ao falar e sem saber que o fez, tantas vezes sem nem querer saber. É a partir dessa fala do sujeito que uma passagem pode ser feita, de uma linguagem ou discurso que será por Lacan denominada de “*discurso do erro*” para uma outra, “*do desejo*”, “*primeira*”, “*discurso da revelação*”, ou ainda, “*discurso do inconsciente*”, permitindo-lhe aberturas em torno de seus sintomas.

também pode ser verificado aqui, como essa maneira de contornar o irrepresentável em palavras, o que escapa indizível.³ Que tenha faltado coragem para ir mais além, não deixa de ser uma maneira de continuar no limiar, insistindo. O que a literatura clariceana faz amplamente, introduzindo sempre novas significações a essa paragem. Incluindo sempre renovadas interrogações, escrever sendo uma contínua pergunta lançada sobre o ato em si mesmo e ao escritor que é permanentemente afetado, transformado, na duração do ato.

Com a nossa leitura descritiva do livro, concluímos com a prevalência desde o começo da narrativa de certa abordagem do Real por parte do personagem, quanto às suas hesitações em *escrever ou não escrever* o livro que deseja. Ele apresenta-se nitidamente descontente com as palavras que tem em mãos para cumprir a tarefa, a qual é tão difícil para quem faz e quem lê desde esse ponto de partida ou de pergunta: “Como escrever se as palavras se perderam?” Parece haver um reconhecimento do “erro” e do “desconhecimento” no qual está imerso o discurso comum, fazendo com que essa escrita resida no limite da palavra com o seu “mais além”.

Com isto, propõe-se a inventar, na habitação de sons que formam frases - por vezes, incompreensíveis - propensas ao enigma. Às vezes este movimento se basta em se anunciar, o personagem anuncia que escreverá de determinado modo, com tal liberdade, utilizando-se de uma polifonia ou outros recursos. A possibilidade de usos da língua chega a um intenso grau alusivo. “Quero escrever esqualido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo” (p. 16), talvez insistindo de alguma maneira em sutil desvio do material básico necessário à concretização da escrita, que é a palavra. Entretanto, eis um resultado visual para essa escrita concomitante a um enunciado o qual encontra os valores das palavras em uma combinação inesperada? A frase soa ela própria enigmática, polifônica e inversamente nua, pois se veste de tantos sons que afinados dizem de um modo, de uma busca, de um desejo.

Até se poderia pensar que esse personagem nunca se decide sobre, afinal, como escrever, ou mesmo para quem. Mas não se trata de um projeto que pode ser concluído previamente, a disposição é justamente para se abrir ao não sabido. Para que talvez não fique tão distante do que não foi possível alcançar, do que é impossível dizer e que mesmo assim

³*Lituraterrar* equivale ao risco, à rasura, a um grafismo entregue à polifonia e muito menos voltada para o sentido, sem a intenção, portanto, de encaixar sentidos numa transcrição das coisas do mundo. Diferentemente da literatura prescrita nos manuais de literatura, a qual se inclinaria a uma “acomodação dos restos” (LACAN, 2009, p.106) em prol de um acabamento dos sentidos. Lacan irá considerar esse deslocamento literário da *Literatura* para uma *Lituraterra*, como mais afinado com o seu pensamento.

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

busca se fazer presente. Ou, ainda, deixando o destino das palavras em aberto, de modo que o que se dizia não tenha que seguir uma racionalidade para simplesmente repercutir, fazer valer seu curso – que pode ser o desvio, alguns novos relevos.

Trata-se fundamentalmente de uma abertura à “equivocação fecunda”, por meio de uma ruptura com uma sequência lógica ou com os “bons modos” de um narrador tradicional. Isso sem que abandone definitivamente o sentido. Em verdade, esse encontrará terreno amplo de manifestação, no qual pode se estender, se desdobrar, mas jamais, no modo como essa literatura faz frente à dimensão do Real, o sentido é dispensado inteiramente. Muito embora, haja uma exigência feita ao leitor, que, se quiser conviver com tal texto, tenha que sustentar tal aparente falta de sentido de “livro tão fechado que não dará passagens senão para alguns” (p. 34).

Assim, não seria puramente à *letra* que esta escrita recorre. O que é diferente de *Finnegans Wake*, último livro de James Joyce que fascinou Lacan e por intermédio do qual se pôs a interrogar sobre o funcionamento do mesmo enquanto escritor.⁴

Há, contudo, um elemento importante que aproxima o personagem Autor do escritor sobre o qual é dedicado *O sinthoma*. Trata-se da realização da escrita como uma fatalidade e uma maneira de salvar-se a si mesmo. Toda a dúvida em que se demora o Autor nos preâmbulos presentes em “*Um sopro de vida*” sobre continuar ou desistir, ou mesmo se, escrevendo, estaria a escrever verdadeiramente, é um acentuado testemunho - aliado às suas declarações – de que não escreve por escolha, mas por uma imposição interna. “Como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria” (p.13), declara.

Se em Joyce a escrita cumpre uma função essencial para que se constitua enquanto sujeito, o personagem Autor deste último livro de Clarice, à semelhança de tantos de seus personagens, apresenta uma intimidade com a escrita que vai muito além da literatura propriamente (não fosse assim, talvez não houvesse motivo para carregar a questão). Escrita e vida aparecem fortemente interligadas. O Autor é personagem que questiona a literatura mesma – “eu não faço literatura” (p. 16), lembra ele, trata-se da pergunta que é escrever, ou de seu reflexo – “eu apenas vivo ao correr do tempo” (p.16) apontando para uma realização de escrita que lhe é vital: “Desde criança procuro o sopro da palavra que dá vida aos sussurros”

⁴ Joyce joga “*estritamente apenas com a linguagem*”, pois ao fazer uso da língua inglesa, ele a recria a seu modo e conforme é impelido a fazê-lo. Tal escrita não parte de uma mera escolha, mas de uma escolha de destino, uma escolha constitutiva para sobreviver enquanto sujeito. No seminário *O sinthoma* pode-se compreender como a função do ego em Joyce possuiria uma função muito própria, diferente e tendo justamente a escrita como essencial (LACAN, 2007, p. 143).

(p. 97) E, ainda: “Eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (p. 17). Nesse sentido, escrever e ser fazem parte de um mesmo processo, mas em se escrevendo, se expurga um tanto dessa angústia inerente de ser uma pessoa. É a salvação antes pontuada, que agora é articulada: escrever atende ao suplício de uma vida única, inédita, uma vida ela mesma.

A criação por meio das palavras estando, assim, intimamente relacionada com o que o faz existir enquanto ser de linguagem e com aquilo o que lhe é próprio desde o nascimento, ou seja, está ligada ao que lhe é veraz.

Havendo para *essa escrita* marcadamente a questão da relação das palavras com a verdade. Escrever seria como a libertação da verdade. “A palavra foi me obrigando a não mentir” (p. 40), afirma o Autor. Aproximando-se em muito de uma noção de palavra partindo-se de Lacan e do objetivo constante da análise de liberar a fala do sujeito deixando escapar um “para além da fala” e de fazer o analisando “sentir prazer em dizer o verdadeiro”. Pensamos aqui poder articular a passagem pretendida no trabalho analítico de um “*discurso do erro*” para “*um discurso da revelação*” como a destinação do ato de escrever que se demonstra em “*Um sopro de vida*”, aberta que está a uma propícia equivocação.⁵

Quando o personagem Autor questiona se está verdadeiramente escrevendo pergunta-se ele o quanto está desde este discurso que o analista almeja que o analisando atinja. Essa tarefa de aproximação da verdade de si mesmo não poderia ser feita sem medo e sem a marca do perigo que traz. Nesse sentido, escrever, para o escritor que adere a essa busca, é tão perigoso quanto falar é arriscado para o falante que acaba dizendo mais do que gostaria ou pretendia, sem nem mesmo se dar conta. A aproximação da verdade do ser sobre si mesmo e de intimidade com o que vive, é esse o possível destino “dessa coisa que pergunta”.

Nas palavras do Autor, “Vós me obrigais a um esforço tremendo de escrever; ora, me dê licença, meu caro, deixa eu passar. Sou sério e honesto e se não digo a verdade é por que esta é proibida. Eu não aplico o proibido mas eu o liberto” (p.18). Aparece, então, a ideia de que a verdade é proibida, a qual se repetirá no livro em outras vestes.

⁵ A equivocação consistiria, em Psicanálise, em um desvio do discurso do sujeito. A partir ou *apesar* do que ele quer dizer e que aparentemente não sai dentro do “planejado”, sucedem equívocos súbitos, inesperados. O que ensina a Psicanálise desde Freud é que esses pontos da fala do sujeito, aparentemente desviantes de seu propósito racionalizante, tantas vezes na contramão do que vinha expressando, com toda a propensão à falta de sentido, são, em verdade, portas que se entreabrem na sua fala, criadoras de um sentido por onde se revela a verdade do sujeito. Para a finalidade da análise, que seria favorecer ao sujeito o encontro com a verdade sobre o seu desejo, estes atos fâlhados são mais do que bem vindos, sendo, desde esse ponto de vista, atos bem sucedidos.

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

O Autor se experimenta no momento mesmo em que escreve, pois como dito, escrever não apenas é ser, mas livrar-se dessa condição. Afinal, fazer algo de si mesmo, da própria angústia. E é dessa maneira que compreende seu ato de criação: “Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito e lido.” (p. 20) E ainda: “Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... É assim que desta vez me ocorre o livro. E, como eu respeito o que vem de mim para mim, assim mesmo é que eu escrevo” (p. 20). Embora afirme escrever no presente, o Autor sabe que o que consegue do instante, que é em si mesmo fragmentado, são vislumbres. O livro acontece, assim como seus personagens acontecem para si, também fragmentados, imersos no instante.

E, ainda, um pouco mais à frente no livro, refletirá: “O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas” (p. 12). A seqüência de definições para essa escrita retalhada pode ser aqui enumerada: são fragmentos de alma, fragmentos de livro ou livre-se, fragmentos de instante que são, afinal, fragmentos de uma realidade fugidia que só se pega lateralmente, pelas beiradas.

Nestes fragmentos, alguns nomes para a palavra que reside além do limite pelo qual é possível somente circular são encontrados: “palavra nova”, “palavra secreta”, “palavra proibida”, “as verdadeiras palavras”, “o último segredo”, “palavra cheia de si mesma e fonte de sonho”. São essas maneiras de aproximação com o núcleo do indizível e sigiloso e que, supõe-se, se perde ao se tentar falar. Palavra tentando dar conta do Real. O que já estaria em si perdido? “Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras. E qual é mesmo a palavra secreta? Não sei e por que a ousar? Só não sei porque não ousar dizê-la?” (p. 35). Não saber dessa “palavra secreta” é a maneira como, em sua ausência, o Autor permite-se ousá-la. Por esse modo próprio de ousar, essa estratégia talvez, é que não ousa de uma outra maneira, a de dizê-la, afinal? Como saber deste impossível?

Como fazer frente a essa dimensão lembrando com Santo Agostinho que para ele a palavra está situada no registro do *erro*, da *equivocação*, da *tapeação* e da *mentira*?⁶ Como ultrapassar, com palavras, com escrita, esta impotência que atribui aos signos?

Lacan, porém, dirá que “a palavra introduz no real a dimensão da verdade” (LACAN, 1953-1954, p. 341 e 342). Pensamos que é o que se dá aqui. Há um desejo de aproximação com o núcleo do Real, mas não pelo meio habitual da verdade se manifestar que são as vias de erro, e sim pelo seu oposto ou “inverdade” (p. 18 e 19). A via da invenção.

Neste sentido, tanto Joyce escritor quanto o Autor escritor de “*Um sopro de vida*” propõem-se a saída da invenção diante do que não se pode dizer e daquilo *o que não cessa de não se escrever*. A água joyceana jorra em condensações de palavras, no estilhaçar de significantes. O “rigoroso pleno de palavras” (p. 40) que é o escritor na obra clariceana faz muito diferente, embora contendo aproximações com aquele.

Assim, em “*Um sopro de vida*”, o personagem Autor se duplica ao criar Ângela. O livro é o escrever dos testemunhos-diários de ambos, personagem criador e personagem criatura, em suas relações com a palavra e com a escrita. A personagem criatura não poderia senão escrever também, quer dizer, assim como seu criador movimentar-se à procura de “íntima veracidade de vida” (p. 17), da verdade sobre si mesma. Para contornar o Real mais palavras, maior extensão do campo simbólico que foi potencializado.

Ângela surge para ajudá-lo, como diz, “a entender essa falta de definição da vida” (p. 19). No entanto, seu criador constantemente põe em dúvida a capacidade de sua personagem realizar o objetivo de escrever um livro completo, o seu “*romance das coisas*”. Chega mesmo a dizer que ela jamais será escritora. Nem o título de personagem ela mereceria, sendo mais “uma demonstração de vida além-escritura e além-palavra” (p. 38), afirma.

A fragilidade de Ângela como personagem viria dela não ser narrável de todo, os fatos apresentados são ínfimos, não existe trama. Ângela é um dizer que mais mostra, apresenta uma espécie de “*como*” por meio de imagens. Este produz um efeito em quem lê da ordem de algo que está além das palavras, além do próprio texto. Quer dizer, Ângela encarna o acesso

⁶ Lacan, em seu *Seminário I*, pontua que Santo Agostinho é capaz de situar “o fundamento da dialética da verdade”, a qual seria central na descoberta analítica: “*Em presença das palavras que ouvimos, diz ele, encontramos-nos em situações muito paradoxais – não saber se elas são verdadeiras ou não, aderir ou não à sua verdade, refutá-las ou aceitá-las ou duvidar delas. Mas é em relação à verdade que se situa a significação de tudo que é emitido.*” (Lacan, 1986, p. 337) É assim que, ao considerar a impotência dos signos para ensinar, Santo Agostinho situará a palavra no registro do *erro*, da *equivocação*, da *tapeação*, da *mentira* e da *ambiguidade subjetiva*. Para Lacan, ele chega a introduzir o lapso ao considerar que o sujeito que diz não sabe o que diz e termina por dizer mais ou menos do que queria dizer (LACAN, 1986, p. 338).

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

àquela fonte que estaria além das palavras como encerradas em significados e muito mais próxima da “pré-palavra” ou do barulho da “antipalavra”, de um poder fazer com a linguagem que, além do que se escreveu conserva o que *não pôde se escrever* no resultado do que se escreveu – isto é, a entrelinha, o vazio entre as palavras. Retomando a sua questão: “Escrever existe em si mesmo? Não, respondo. É apenas um reflexo de uma coisa que pergunta” (p. 16).

Tais reflexos são chamados de “trechos soltos” (p. 20), “restos de uma demolição de alma” (p. 12), “fragmentos de livro” (p. 12), “ruínas” (p. 12). O que atesta a afirmação lacaniana de que “só podemos chegar a pedaços de real” (Lacan, 1975-1976, p.119). Desse modo, é com o resto, o dejetivo, a sucata da palavra que se segue aqui em direção ao que não se pode ter em sua totalidade. Isto é, não na feitura de novos excessos, mas na secagem deles para não se ocultar o que se buscava dizer, neste lugar limite entre o que pode e o que não pode ser dito. Ora, se “os significados se esgotaram” (p.14), se estão gastos, não convêm prender-se ao uso comum destes. Ângela escolhe ficar com o “atrás do pensamento” não cedendo diante do fato de que “saem pobres palavras”. Com a sua criação pode o Autor dizer: “Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam” (p. 43).

Nesse sentido, concluímos que a personagem criatura parece mesmo potencializar a escrita de seu Autor: “Amo Ângela, porque ela diz o que não tenho coragem de dizer porque temo a mim mesmo? ou porque acho inútil falar? Porque o que se fala se perde como o hálito que sai da boca quando se fala se perde aquela porção de hálito para sempre” (p. 38). Dois enunciados que consideram a noção de perda no ato de falar, como desapropriação daquilo o que se resguardava intimamente. E uma perda sem reparação, pois é como se a porção de dizer, única, não voltasse nunca mais a pertencer ao autor do dito. A inutilidade do dizer viria do fato de o falante não ficar com o que se produz na fala. E ele faz o seu apelo: “Fale, Ângela, fale mesmo sem fazer sentido, fale para que eu não morra completamente” (p. 39).

Ângela, por sua vez, lança suas abissais expectativas: “De agora em diante eu quero mais do que entender: eu quero superentender, eu humildemente imploro que esse dom me seja dado” (p. 52). Em tom maniaco, a personagem delineia suas ambições. Escrever é a forma como pede e implora “mais do que entender” as coisas: “Eu quero entender o próprio entendimento. Eu quero atingir o mais íntimo segredo daquilo que existe. Estou em plena comunhão com o mundo” (p. 52). Apresenta aqui a sensação de completa união com o mundo. Porém, não parece que tudo tenha sido atingido, o sujeito pede mais, pede “humildemente”, pois sabe que ainda não chegou ao ponto desejado. Lemos nestes

enunciados a altíssima intenção da escrita da personagem. Entender o próprio entendimento seria o ápice de uma vida humana.

Aprisionado e desconhecendo a direção em que sopra, o personagem masculino marca uma vez mais a dificuldade da escrita: “Sou um escritor enredado e perdido. Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (p. 64). A tarefa é artilosa, pois encontra-se próxima, só que incertamente próxima, - em que reside o difícil - daquilo o que não temos sequer os sinais. O impossível.

Impossível de definição que aparece também em Ângela, só que de uma maneira mais potente: “Eu adivinho coisas que não têm nome e que talvez nunca terão. É. Eu sinto o que me será sempre inacessível. É” (p. 67). Entretanto, em um contínuo movimento, é ao tentar captar a palavra que esta se perde inteiramente, por mais que se soubesse *tudo*, se adivinhasse *tudo*. Esse estado de adivinhação, de possuir um saber completo em relação às coisas, e mais precisamente esse saber profundo em que se sabe “sem propriamente saber”, que é inconsciente, é um lampejo de esquecimento, acende e apaga como o relâmpago da inspiração. Ângela apresenta-se potente mesmo quando aparece inteiramente sob sua impotência na lida com as palavras. São suas as linhas:

Mesmo que eu não saiba quais são as “verdadeiras palavras”, eu estou sempre aludindo a elas. Meu espetacular e contínuo fracasso prova que existe o seu contrário: o sucesso. Mesmo que a mim não seja dado o sucesso, satisfaço-me em saber de sua existência (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Revelando nesse trecho a maneira como toca as palavras que se ocultam, Ângela alega fazer isto pela alusão, evocando, no modo como se refere vagamente ao que não se pode denominar. Tal percepção culmina do próprio fracasso de nomear, pois é somente dele que se pode entrever aonde se quer chegar. A personagem escritora afirma trabalhar continuamente com este que é o seu fracasso. Que ele seja “espetacular” já é um sinal de sua recompensa. Parece que saber que há um ponto a chegar, ou “palavra de chegada”, mas fracasse nesta batalha, é um recurso de trabalho do qual se beneficia.

O desejo de escrever um livro que se aproximaria de uma *escrita do impossível* pode ser, por fim, comparável ao ato de sonhar. “*O sonho acordado é que é a realidade*”, é o que se conta no primeiro capítulo. “*Como tornar tudo um sonho acordado?*”, deseja-se no segundo. Tanto livro quanto sonho se fazem de restos. “No ato de escrever eu atinjo aqui e agora o sonho mais secreto, aquele que eu não me lembro dele ao acordar. No que eu escrevo

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

só me interessa encontrar meu timbre. Meu timbre de vida” (p. 75). Assim, o segredo é atingido, não que seja revelado, posto que o esquecimento vem no instante seguinte. Não é a revelação que permanece, mas o Autor não sai de sua busca de mãos vazias: encontra a sua voz, recobra seu sopro vital.

A metáfora do sonho encontra sequência no livro: “Escrevo como se estivesse dormindo e sonhando: as frases desconexas como no sonho. É difícil, estando acordado, sonhar livremente nos meus remotos mistérios” (p. 76). Nesse estado é que encontra a sua fonte. A qual o cotidiano não dá saídas. “Todas as palavras aqui escritas resumem-se em um estado sempre atual que eu chamo de “estou sendo” (p. 75). Nomear o próprio instante em que escreve é misterioso, este que sempre se renova, em movimento. O escritor implica-se nessa contínua atualização, sua voz conduz suas palavras por essa via.

Aparentemente contrariando-se, chega a dizer: “Nunca tive vocação para escrever” (p. 77). Nunca sabendo, então, escrever se desenvolve como acontecimento e mesmo como personagem que se alimenta e se esvanece de si mesmo: “O que escrevo agora não é para ninguém: é diretamente para o próprio escrever, esse escrever consome o escrever. Este meu livro da noite me nutre de melodia cantabile. O que escrevo é autonomamente real” (p. 78). A realização dessa escrita, por fim, alimenta o seu Autor, mas, mais importante, o próprio ato, que se propaga independente.

“Que estou eu dizendo! Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando a procura da verdade de mim” (p. 79). Mentir como um ato de dizer eminentemente encobridor que, em se escrevendo, resulta na procura por descobrir-se. Escrever pode ser a forma de transportar estas mentiras encobridoras, mas sua finalidade última de invenção é a verdade de si mesmo, ou, aquela “íntima veracidade de vida”, aproximação dessa escrita que consome, se nutre, se expande, não cessa.

Mentir, portanto, vem da impossibilidade de exprimir tudo o que passa *atrás* e em todas as camadas do pensamento: “Às vezes o pensamento que brota dá cócegas de tão leve e inexprimível. Tenho pensamentos que não posso traduzir em palavras – às vezes penso um triângulo. Às vezes o meu pensamento é apenas o sussurro de minhas folhas e galhos. Mas para o meu melhor pensamento não são encontradas palavras” (p. 81). Se, por um lado, para a personagem há palavras que não podem ser ditas salvo pela face de outras - aquelas as quais diriam sobre o verdadeiro - ao mesmo tempo pode afirmar a ausência total de palavras para chegar aonde se desejaria, ao pensamento mais puro e de mais difícil acesso. Aquele que realmente satisfaria o Autor e sua criatura, este é sem palavras, é autônomo. Aparece, mexe

com o escritor, que até o imagina geometricamente em imagem ou em barulho, gesto. A tática é mostrar como esse pensamento seria se as palavras que o descrevem pudessem realmente dizê-lo à tona de seus sentidos.

Assim, sonho e livro compõem-se de restos. Dos sentidos, a verdade é que deles só pegamos vislumbres. Nesse caminho, como contar a história do livro depois? Como contar o que se sonhou quando se dormiu profundamente? Como diz o Autor:

Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa (LISPECTOR, 1999, p. 20).

Essência essa que talvez possa ser reconhecida, no entanto, nunca poderá ser alcançada em páginas. A busca por um meio mais direto de escrever e de se atingir a “coisa” propriamente, de se chegar ao núcleo da dimensão do indizível - ao Real, ao impossível de se enunciar com palavras – encontra modos de satisfação apenas aos pedaços, parcialmente e como que em relances, de passagem no instante.

Dessa maneira, é à procura por um escrever que não cessasse, que fluísse perpétua e ininterruptamente, “como tomado por mil demônios que escrevem” (p. 74) dentro de si, que *essa escrita*, ao tentar-se, se realiza, escrevendo-se mesmo à medida da respiração, à medida desse sopro que vivifica com palavras aquilo o que não se alcança – e repetidamente não se alcança – com essas mesmas palavras.

**Essa escrita do impossível:
uma abordagem do Real em um “Um sopro de vida” de Clarice Lispector**

Referências

BORGES, Sônia. *Psicanálise, Linguística e Linguística*. São Paulo: Escuta, 2010.

FABBRINI, Regina. Feminin(h)o: O impronunciável. In: CAVANI-JORGE, Lucia Ana.(org.) *A palavra voadora: Enlouquecidas Letras*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012, p. 173-188.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol.2: A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques (1953-1954) *O seminário “Os escritos técnicos de Freud”*, livro 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 1986.

_____. (1971) *Lição sobre Lituraterra*. In: *O Seminário “De um discurso que não fosse do semblante”*, livro 18. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2009.

_____. (1975) *O Seminário “Mais, ainda”*, livro 20. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2008.

_____. (1977) *O Seminário “O sintoma”*, livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida (Pulsões)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues. *Contornos do Indizível: o estilo de Clarice Lispector*. In: *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10, p. 29-34, dez. 2006.

MOSER, Benjamim. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

SILVA, Sérgio Antônio. *A hora da estrela de Clarice*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Edição crítica. Brasília, DF: CNPq, 1988, p. 237-257.

VALLE, Ana Maria Lima. *A escrita de Clarice Lispector na transmissão do Real*. Rio de Janeiro, 2006. 104 p. Dissertação (Mestrado em Psicanálise). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**THIS WRITING OF THE IMPOSSIBLE:
AN APPROACH OF THE REAL ON “A BREATH OF LIFE” BY CLARICE
LISPECTOR**

ABSTRACT

The present article has as an objective a dialog between the literary writing from Clarice Lispector and some concepts of lacanian psychoanalytic basis, such as the “Real” and the “Writing”, taking as reference her posthumous book “A breath of life (pulsations)”. On this book, the question about the act of writing, focusing on the limits of the word and it’s “further beyond”, resembles a definition of itself to the Psychoanalysis. The real word or “word which is revelation”, to Lacan, seems to be this one that finds itself as a target to Clarice’s writing insinuations on what is unspeakable or even forbidden to be said. Previously, it will be presented a summary of the diverse readings from psychoanalysts on the works of the brazilian writer.

KEYWORDS: Writing. Psychoanalysis. Literature. Language. Clarice Lispector.

**CETTE ÉCRITURE DE L’IMPOSSIBLE
UNE APPROCHE DU RÉEL DANS “UN SOUFFLE DE VIE” DE CLARICE
LISPECTOR**

RÉSUMÉ

Cet article vise établir un dialogue entre l’écriture littéraire de Clarice Lispector et certains des concepts de la psychanalyse lacanienne, comme le Réel et l’écriture, a partir de son livre posthume “Un souffle de vie (pulsations)”. En cela, la question sur l’acte d’écrire et particulièrement sur les limites de la parole, voire «l’au delà» de ce qui se fabrique du langage, se rapprochent de la définition même de littérature selon l’enseignement de Jacques Lacan. La vraie ou la parole comme révélation semble être celle ciblée par l’écriture de Clarice qui ne cesse pas de border l’indicible ou même l’interdit. Avant tout, on reprend aussi un bref aperçu de la diversité des lectures psychanalytiques de l’uvre d’écrivain brésilien.

MOT-CLÉS: L’écriture. La psychanalyse. La littérature. Le langage. Clarice Lispector.

Recebido em: 04.09.2013

Aprovado em: 01.12.2013

©2013 Psicanálise & Barroco em revista

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO ATRAVÉS DA FILOSOFIA NIETZSCHIANA: Uma leitura de *O Retrato de Dorian Gray*

*Yvisson Gomes dos Santos**

RESUMO: O presente artigo discorre sobre o conceito do *belo* através da acepção filosófica de Nietzsche. Utilizaram-se das pulsões apolínea e dionisíaca na arte, bem como da intersecção destas pulsões com a obra de ficção *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, com a finalidade de se fazer elo entre o conceito do *belo* em Nietzsche através da ilustração da ficção irlandesa. Fizeram-se alguns apontamentos através da psicanálise como recurso complementar ao texto, no intuito de codificar o ideário do filósofo alemão com relação às suas considerações sobre o *belo*.

PALAVRAS-CHAVE: Belo. Nietzsche. Psicanálise

***Yvisson Gomes dos Santos.** Psicólogo, especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Cidade de São Paulo e Academia Alagoana de Letras. Atualmente é mestrando em Educação – PPGE/CEDU/UFAL., tendo como orientador o Prof^o Dr. Walter Matias Lima (CEDU/UFAL).

Introdução

Dissertar sobre o conceito filosófico do *belo* e da *beleza* já nos leva, a princípio, à uma postura hermenêutica. Essa interpretação perpassa por leituras diversas sobre a gênese do *belo*, os caracteres da *beleza* na filosofia e na arte, bem como na finalidade de se pensar sobre a arte e dela se fazer uso, tanto no orbe teórico, bem como no prático. Esse campo de pesquisa passa inevitavelmente pela Estética, ou melhor dizendo, é fruto da mesma, que de acordo com F. Kainz:

a palavra Belo exprime, em primeiro lugar, aquilo que nos produz um máximo de satisfação plena e tranquila do gosto estético [...] a Estética como ciência do Belo, não há dúvida de que tomamos [...] tudo o que influi sobre nós, incluindo-se aí até certas ásperas categorias que lidam já com o Feio (KAINZ *apud* SUASSUNA, 2011, p. 24).

Desta sorte, escolheu-se o pensamento filosófico de Nietzsche como proposta de investigação sobre o *belo*, fazendo-se intersecção com a obra de ficção, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Os conceitos das pulsões dionisíacas e apolíneas foram traçadas com o recurso exemplificador da obra do irlandês no intuito de “traduzir de maneira mais agradável aquilo que os filósofos já teriam pensado de maneira complicada ou ‘abstrata’” (GAGNEBIN, 2006, p. 202), já que muito do que se escreve filosoficamente necessita de um aparato ilustrativo. Algumas teorias, ou teóricos, tal como o próprio Nietzsche, se utiliza de aforismos, de ideias que necessariamente precisam de esclarecimentos para se fazer compreender ao leitor desatento. Daí, este expediente na proposta do presente artigo de fazer interlocução entre o discurso filosófico e o discurso literário. Utilizamos, também, das investigações da psicanálise como complementar ao tema proposto, tentando-se fazer articulações teóricas precisas dentro do universo pesquisado, e sem, também, esquecer a fealdade como tema secundário, mas imanente a este artigo.

Partindo do pressuposto que o conceito do *belo* e da *beleza* perpassa a nossa cultural ocidental, ou seja, de que vivemos imersos nesse universo onde o lugar da arte, sendo-a como um desdobramento do *belo*, se distende em diversas conceituações, adquirindo significações estéticas que “ao exprimir esse mundo próprio, se transcende para o seu sentido e se afirma como autônomo” (DUFRENNE, 1998, p. 83), entendendo-se essa significação como aquela

que caracteriza o sentimento que o Belo faz surgir em nós, e desta sorte, nascendo no universo interior do indivíduo faz também nascerem sentidos autônomos sobre o objeto pesquisado: que no caso é a estética do *belo*. Dadas as afirmações acima, vieram-nos algumas questões decorrentes à confecção deste artigo, a saber: o que seria a *beleza*? Ou sendo mais específico: o que quer dizer o Belo na teoria de Nietzsche? Como é possível defini-lo dentro de uma leitura exegética, mas em forma de apontamentos como proposto no título deste presente artigo?

Em um primeiro instante pode-se aferir que o *belo* é representado pelo ato da visão ou da audição. Entretanto esta última será categorizada pelas pulsões dionisíacas de Nietzsche no transcorrer deste texto. A visão produz outro e mais refinado sentido que é a percepção. Perceber é integrar a sensação a uma significação subjetiva. Desde então, se têm consequências simbólicas (no sentido de abstração e não de concretude), a saber, a compreensão particular do *belo* ou da *beleza* pela óptica de quem o contempla.

Recorro a Nietzsche, quando em meados do século XIX propôs que a arte, ou indo além, a beleza, teria duas significações: uma de origem apolínea e outra de origem dionisíaca. Ambas caminham juntas, mas com suas particularidades estéticas. Cita-se Nietzsche:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco [...] A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não figurada da música, a de Dionísio: ambos impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta (NIETZSCHE, 2007, p. 24)

Nossa cultura judaico-cristã influenciada por outras de cunho politeísta como a helênica, por exemplo, soube colocar o *belo* no contexto da forma, da estética e da luminosidade. Não à toa que o deus Apolo representa, de acordo com Nietzsche, o “aspecto imagético” e da “bela aparência” (2007, p. 25) que induz aos homens a racionalidade, ou, como se acrescenta, aos elementos cognitivos e da linguagem inerentes a nós, seres de desejo.

Pensa-se nas palavras do escolástico Tomás de Aquino ao dizer que o *belo* “é aquilo que agrada ver” (AQUINO *apud* JOLIVET, 1995, p. 338). Com toda certeza estamos falando de uma beleza que anima, que tem uma função catártica, pois faz com que o receptor esteja pronto a assimilar aquilo que consegue apreender através das feições sensíveis, e indo mais além, traduz a necessidade de junto com esse avatar imagético alcançar as filigranas de uma representação mental raciocinada, pensada e elaborada. Para Nietzsche o *belo* é “uma

sensação de prazer que nos oculta em seu fenômeno as verdadeiras intenções da vontade (2007, p. 46). Ou seja, o sentido do Belo para nosso filósofo passa invariavelmente pelo método schopenhaueriano da vontade (Cf. SCHOPENHAUER, 2005), no que para Nietzsche o sentido do Belo existe como uma forma do princípio da representação, e que esta mesma representação significaria grosso modo a uma ideia ou a uma intuição sobre o conceito de Belo que é, por sua vez, sensação que nos causa prazer.

Indo além, podemos considerar que o *belo* para o alemão tem seu sentido de eticidade, ou seja, a beleza agrada e nos dá prazer, e mais: o conceito de ética está presente na pulsão apolínea como harmonia, equilíbrio e nos limites que uma arte deveria se encontrar, a saber, no sentido da linearidade e da concordância com aquilo que é mensurável e sereno (compreendendo aqui a ética como estado de espírito, como aquilo que nos faz bem e nos dá prazer), que de acordo com Machado:

[...] esta dimensão estética da beleza está intrinsecamente ligada a uma dimensão ética. Neste sentido, beleza é calma, jovialidade, serenidade, sábia tranquilidade, limitação mensurada, liberdade com relação às emoções. Apolo, deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites (MACHADO, 2006, p. 209).

Até agora, o significado do *belo* ainda está preso às formas apolíneas da visão e da percepção. Contudo existe algo a mais, um componente especial, o dionisíaco. Eles (o apolíneo e o dionisíaco) são continuações estéticas, mas díspares em si mesmos. Tem-se outro deus, *Dioniso* (ou *Baco*, pela tradição greco-romana). A divindade do êxtase, do animismo, da música e da irracionalidade, muito mais voltada ao tato, ao olfato e à audição que são sentidos primevos e de conteúdos, supostamente, mais orgânicos. Apolo é da luz, iluminado (*Sed lux*, haja luz) e o outro das profundezas anímicas, mágicas e dos êxtases. Agora nesse contexto de irracionalidade pode-se referir ao inconsciente freudiano, comparado a tudo aquilo que escapa à consciência, pois é metaforicamente obscuro e de difícil acesso, sendo alógico, ou como enunciava Lacan (1988, p. 235), de outra ordem onde o lugar da existência não permite o pensamento e seu contrário também se legitima. Mas este inconsciente, mesmo que aparentemente inominado à consciência, possui uma beleza indescritível, pois guarda todas as nossas experiências extemporâneas que algumas vezes, e sempre, escapam para o consciente através de sintomas, dos atos falhos, dos sonhos e dos chistes.

Não se pode deixar de pontuar que o aspecto dionisíaco é Belo, mesmo ele sendo bruto, vacilante e caótico. Podemos dizer que sejam esses aspectos os iniciais, mas que o

impulso dionisíaco tem feições de um tipo de beleza, segundo Nietzsche (2007, p. 6), que transcende a luz da razão (mas não é razão), e que esse tipo de beleza está para o aspecto da embriaguez, enquanto que o apolíneo do sonho e da imagem, no sentido de forma, de representação imagética. Passemos agora a intersecção da filosofia de Nietzsche com uma obra de ficção da literatura irlandesa da época vitoriana.

Até o momento, já se conhece o que significa o Belo e a Beleza para o filósofo alemão, suas particularidades que se confluem, mas que também se destoam. Desta feita resta-nos uma pergunta: como poderia ilustrar esses dois conceitos para melhor entendimento?

Oscar Wilde é a possibilidade de interlocução entre os conceitos citados acima, mais especificamente no seu único romance intitulado *O Retrato de Dorian Gray*, de 1891. Nele, Wilde agrega à representação literária de fealdade (Dioniso) e de beleza (Apolo), antagonizados. Frisa-se que estas categorizações são inspiradas em Nietzsche, especificamente em sua penúltima obra, *Crepúsculo dos ídolos*, quando enunciava que

No belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição [...] adora nele a si mesmo [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a imagem [...] o feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência [...] Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço [...] tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor ‘feio’ (WILDE *apud* ECO, 2007, p. 15)

Passemos agora ao texto do irlandês.

O personagem Dorian guarda segredos. Ele possui uma vida promíscua, mata seu amigo, o pintor Basil Hallward, e toda uma sorte de desgraças o acometem. Mas ele permanece belo e diáfano. Entretanto, no quadro pintado é reservado seu outro lado, o monstruoso, o que não se tem luminosidade, mas sim, horror. Como jovem, Dorian permanece na acepção apolínea: encanta a todos com sua “eloqüente beleza” (WILDE, 2009, p. 161). Na obra de arte pintada por Basil guardam-se os assombros de um ser dionisíaco, encanecido pelo grotesco, todavia, e agora, numa tentativa de explicação, paradoxalmente belo (agora em minúscula por se tratar de uma adjetivação). Se é assim a beleza passa também pela fealdade e pelo grotesco, entendendo-os aqui “como o feio em si, o feio formal e a representação artísticas de ambos (ECO, 2007, p. 20), bastando interpretá-la pelo viés da

subjetividade, pois o olhar da fealdade pode trazer prazer, enquanto que o do belo, algumas vezes, o seu contrário. Essa particularidade foi pesquisada por Freud em seu artigo *o Estranho*, de 1919, no qual diz que o estranho ou o estrangeiro (vendo-o como atípico) pode despertar medo, incompreensão no sujeito que o desconhece. Bem como ele pode, contrariamente, causar-nos curiosidade e desejo, devido ao nosso estado de desconhecimento que temos, a princípio, do mesmo, induzindo-nos assim a ver uma suposta beleza no desconhecido, que antes era considerado medonho e ameaçador (Cf. FREUD, [1919] 1986).

A interioridade da fealdade pode existir como tema do inconsciente, no qual tudo é depositado: os fantasmas, os traumas e o que é recaiado. O personagem ficcional em análise é feio e obscuro dentro de si, mas mantém o enlace da beleza na forma, na estética da “maldição demoníaca”, nas palavras do Lorde Henry (WILDE, 2009, p. 169), ocorrida por um misterioso pacto que imprime graciosidade a Gray, colocando às vistas dos outros personagens do romance como sendo eternamente jovem e sedutor. Entretanto o quadro atesta ao Dorian Gray o seu lado medonho, com feições tétricas e infaustas. Precisa-se pontuar que tais adjetivações perpassam pela visão que nós ocidentais temos do que seja belo (agora em minúscula por se tratar de adjetivo) e feio. O belo transcende, ilumina. Os santos eram belos. As pinturas renascentistas eram belas, pois conjugavam a simetria corporal com o aspecto da luminosidade cromática. Nesse aspecto, somos devedores da cultura da ilustração e das relações anteriores que a Igreja e seu medievalismo impregnaram à nossa forma de conceber a beleza e a fealdade através de um longo processo histórico. A escuridão pertencia ao mal, ao bruxo, ao velho, ao maniqueísta, dentre outros, pois eles eram representados para a cultura cristã como feios e horrendos, sendo “punidos por esses defeitos com a expatriação ou a própria morte” (ECO, 2007, p. 324). Mas não nos esqueçamos que na Grécia Clássica tudo aquilo que fugia da bela imagem era degredada, a exemplo dos sátiros e feiticeiras, bem como das mulheres e crianças. Talvez estes dois últimos sejam exemplares de beleza na atualidade, mas tido como, algumas vezes, repugnantes aos gregos antes da era comum.

Depois dessa digressão, voltemos ao personagem da ficção. Dorian se vê na pintura e de súbito pega um instrumento cortante e perfura a tela. Nesse momento o protagonista morre, pois o quadro era ele e sua essência real e abominável agregadas.

Aquilo que é dionisíaco está representado na imagem da pintura de Basil. Há uma miragem alucinógena que migra pelos esconderijos de uma bacante *alumbrada* que “devora corpos e pessoas vivas” (EURÍPEDES, 2003, p. 15). O aspecto amorfo do quadro representa os elementos do inconsciente, um *anti-signo*. Enquanto que a forma cotidiana da beleza de

Dorian é a plástica de um deus perfeito, sem mácula, na qual todos o adoram e o têm em grande afeição. O espanto de sua formosura é mitigado pela realidade escondida numa obra de arte, expediente de malefícios que demonstra quem é o exato protagonista do romance escrito no auge da era vitoriana.

A ideia de *beleza* é hermenêutica, pois somente com este recurso posso dar contornos interpretativos a ele, no qual ele pode se escandir e escapar pelo viés da linguagem e de seus sentidos simbólicos. Mas, como sentidos simbólicos, pergunta-se? Através das suas figuras de estilo, a saber, da metonímia, em que se substitui um termo pelo outro, no campo representacional, bem como da metáfora que pode utilizar-se do termo beleza através de comparações implícitas ou de sentidos figurados (referimo-nos aqui a vários adjetivos que podem caracterizar o feio e o belo no campo semântico). Não nos esqueçamos que a representação estética perpassa pela alusão da subjetividade, pois cada indivíduo ou sociedade pode entender e assim descrever o que lhes cabe como “iluminado” (belo, beleza) ou “amaldiçoado” (feio, grotesco) dentro de seus espaços psíquicos e sociais contemporâneos e extemporâneos (Cf. BAYER, 1978; PAREYSON, 2001).

Dorian é a imagem do ser que pode aprisionar tanto a beleza como pode atrair a morte no sentido alegórico dessa palavra que conjuga *Amor-te* (amor e morte consubstanciados). Olhar a fealdade de Dorian no quadro é não ter palavras a tamanho horror, ela fica no não-dito, diferentemente do belo que é visto pelos outros personagens do romance no sentido do dito e do falado, pois ali está o cerne da “iluminação contemplativa” (NIETZSCHE, 2005, p. 23) e, desta feita, apolínea, do jovem inglês. Ele, o protagonista de Wilde, jamais será acusado de torpezas da alma, não existe pecado em suas vestes corporais, entretanto a sua realidade jaz alojada explicitamente no infeliz “espelho cromático” da tela do pintor Basil.

Nesses dois tipos de Beleza, a apolínea e a dionisíaca, encontramos a antítese dualista do bem e do mal. Repetindo: o irracional é o dionisíaco e o seu contraponto é o apolíneo. Este último é inerente à formação cultural da sociedade ocidental que preza as luzes como elemento da razão e do bem (Cf. ECO, 2007; SPENCER, 1999).

Para ratificar o que fora exposto neste artigo, recorro mais uma vez a Nietzsche que vem definir as duas pulsões, a apolínea e a dionisíaca, da seguinte maneira. Ei-lo:

O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no sonho e embriaguez. A bela aparência do mundo onírico [o apolíneo], no qual cada homem é um artista pleno, é o pai da arte plástica [...] e também de uma metade importante da poesia” (p. 06).

Entretanto, “na arte dionisiaca [...] o subjetivo desaparece diante do poder eruptivo do humano-geral, do natural-universal, a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se [...] a partir de algo sobrenatural” (NIETZSCHE, 2005, p. 8).

A ideia de ambas as pulsões perpassam por algumas disparidades, ora sendo a apolínea ligada às representações imagéticas, ora sendo a dionisiaca vinculada à embriaguez e a selvageria. Esta última foi traduzida por Nietzsche como uma força maior, até trágica em suas obras inaugurais, entretanto os possíveis paradoxos destes dois elementos da arte, o de Apolo e o outro o de Dionísio, caracterizam a apoteose que o filósofo alemão propôs em definir o gérmen da nossa cultura ocidental amparada nessa dialética da imagem versus irracionalidade no desenvolvimento histórico e cultural que veio dos helênicos e que, posteriormente, nos contaminou pela esfera da ideação.

Conclusão

Pensar sobre as pulsões dionisiacas e apolíneas dentro do universo de Nietzsche nos traduz a dimensões interpretativas. O jogo do interdito, da linguagem do sonho, da aparência (Apolo) e da embriaguez e irracionalidade (Dionísio) propostas pelo alemão, coligam-se bem com o universo helênico e com o nosso pensamento ocidental moderno. O Belo é agradável a quem o vê; já o feio traduz a degenerescência do homem, o aspecto horrendo e abjeto que nos depararemos inevitavelmente com ele em algum momento da vida. Mas com a intersecção da literatura com a filosofia do alemão, pudemos pensar que a duplicidade das pulsões ganhou características próprias, muitas vezes anômalas no contexto deste artigo, e de outras vezes semelhantes e coligadas. A psicanálise veio para ornar o texto de Nietzsche e o de Oscar Wilde, dando um sentido a filosofia do alemão, bem como à ilustração da obra literária do irlandês.

Podemos ratificar que a filosofia de Nietzsche estudada neste artigo observou os possíveis paradoxos artísticos como formadores estéticos de nossa cultura ocidental. O apolíneo traz a imagem, a figuração plástica e a cognição, já o dionisiaco, a embriaguez e o vaticínio do ser humano que está fadado também à irracionalidade, mas que dela se consegue observar os influxos do nascimento de uma possível subjetividade. A teoria da psicanálise confirmou a leitura que fora feita neste artigo sobre o Belo, a saber: trouxe-nos a compreensão de que somos seres de desejo, e que nosso desejo perpassa inevitavelmente pela escansão *Amor-te*, pulsões de amor e de morte que se aproximaram com as de Nietzsche.

Referências

- BAYER, R. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1978.
- DUFRENNE, M. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- ECO, H. *A História da Feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREUD, S. *O Estranho*. In.:Obras completas. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- JOLIVET, R. *Curso de filosofia*. Trad. Eduardo Prado de Mendonça. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- MACHADO, R. *O Nascimento do Trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- NIETZSCHE, F. *A visão dionisiaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O Nascimento da Tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Yvisson Gomes dos Santos

SCHOPENHAUER, A. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

SPENCER, C. *Homossexualidade: uma história*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. – 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

WILDE, O. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Editora Landmark, 2009.

CONSIDERATIONS ON THE BEAUTIFUL THROUGH NIETZSCHEAN PHILOSOPHY: READING OF *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*

ABSTRACT:

This article discusses the concept of *beauty* through the philosophical sense of Nietzsche. We used the Apollonian and Dionysian impulses in art, and the intersection of these drives with the fictional work *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde, in order to make the link between the concept of *beauty* in Nietzsche through illustration Irish fiction. They made up some notes through psychoanalysis as a complementary resource to the text in order to encode the ideas of German philosopher with respect to its consideration of the *beautiful*.

KEYWORDS: Beautiful. Nietzsche. Psychoanalysis.

CONSIDÉRATIONS BELLES PAR LA PHILOSOPHIE NIETZSCHÉENNE: LECTURE DU PORTRAIT DE DORIAN GRAY

RÉSUMÉ:

Cet article examine le concept de *beauté* dans le sens philosophique de Nietzsche. Nous avons utilisé les impulsions apollinien et dionysiaque dans l'art, ainsi que l'intersection de ces entraînements avec le travail fictif Le Portrait de Dorian Gray, Oscar Wilde, afin de faire le lien entre le concept de la *beauté* chez Nietzsche à travers l'illustration fiction irlandaise. Ils constituaient des notes par la psychanalyse comme une ressource complémentaire au texte afin de codifier les idées du philosophe allemand en ce qui concerne l'examen de la *Foire*.

MOTS-CLÉS: Belle. Nietzsche. Psychanalyse.

Yvisson Gomes dos Santos

Recebido em : 19-09-2013

Aprovado em: 10-12-2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

A EXPERIÊNCIA DA POESIA DO AMOR EM DANTE MILANO

*Alexandre Fernandes Corrêa**

RESUMO: O presente texto pretende ser uma contribuição aos estudos sobre o Imaginário do Mal e da Literatura, assim como para o aprofundamento da reflexão acerca das articulações possíveis entre amor, ódio e ignorância, tomando como ponto de partida a teoria lacaniana elaborada a partir das proposições de Baruch Spinoza; como sugere a interpretação de Sonia Alberti (2001). Com tal intuito apontamos o texto na direção de uma incursão sumária sobre a história cultural do significante (LACAN, 1956/1988) ‘magia negra’ sobressalente na obra literária e na vida do poeta carioca Dante Milano (1899-1991).

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário. Mal. Poesia. Literatura. Antropologia. Magia Negra. Museologia.

*Alexandre Fernandes Corrêa. Departamento de Sociologia e Antropologia (Crisol/PGCult/UFMA). Titulação: Doutorado Ciências Sociais: Antropologia (PUC/SP-2001). Pós-Doc I Antropologia (IFCS/UFRJ/2006). Pós-Doc II Antropologia (UERJ/2010). E-mail: alexandre.correa@pq.cnpq.br.

O imaginário do mal na poesia de Dante Milano

Em magia, como em religião e em linguística,
são as idéias inconscientes que agem.
Marcel Mauss.

Considerando o percurso interpretativo indicado o foco desse texto recairá especialmente no acervo poético de Dante Milano, nos aspectos que nos permite perceber e confirmar a expressão do imaginário do mal inscrita em sua obra literária. De toda uma vasta gama de temáticas poéticas exploradas pelo poeta o que mais nos interessa aqui, adquirindo importância fundamental para nosso trabalho de análise simbólica, são os temas vinculados aos elementos constituintes sublinhados em sua arte, relacionados especialmente aos significantes ‘amor’, ‘mal’, ‘magia negra’ e ‘morte’¹. Trata-se especificamente de um estudo sobre a presença recorrente dos signos vinculados ao sinistro, fantasmagórico e infernal, qual seja, o que designamos aqui de ‘imaginário do mal’. Todos os críticos e analistas de sua obra destacam essa característica de sua produção literária. Mas não é preciso muito esforço para vê-la confirmar-se concretamente na análise de sua obra poética.

Na leitura das 141 poesias – salvaguarda das inúmeras vezes em que queimou versos – conjunto que compõem toda a obra milanesa, percebe-se estruturar o que Ivan Junqueira chamou de “tripé temático”: a morte, o amor e o sonho. Dos dados estatísticos compilados por Junqueira do vocabulário de sua obra, registram-se 77 referências diretas à palavra “morte”, 69 para a palavra “amor”, e 58 para a palavra “sonho”². Portanto, Milano elegeu a morte como “tema nuclear de toda a sua dolorosa e crispada mentação poética”, revelando uma “dramática consciência agônica de si mesmo e da existência” (MILANO, 2004, p. XXVI).

No trabalho de compreensão dos vínculos entre a vida e a obra do poeta Dante Milano, foi preciso um esforço de esclarecimento dos aspectos das bases de sustentação dessa verdadeira “gnosologia fantasmagórica”; transmutada da poética milanesa e levada à

¹ Tema analisado em diferentes textos tendo como base o livro *Museu Mefistofélico* (Corrêa, 2009).

² Não se pode deixar de fazer referência ao fato de a palavra *suicídio* aparecer também com significante freqüência, num total de 6 registros, no conjunto das coletâneas que compõem sua obra completa.

“supra-realidade” da vida. A palavra “supra-realidade” não é mencionada gratuitamente, pois se refere a um dos laços que vinculam os conjuntos da análise. São os “assombros e fabulações surrealistas³” que, segundo Junqueira, caracterizam o seu “fulgurante lirismo visionário”. O mesmo lirismo pré-surrealista, que marcou a obra de outro grande poeta francês, Arthur Rimbaud (1854-1891), mestre da obra *Une Saison en l’Enfer*. Rimbaud sobressai nesse cenário ao lado de Charles Baudelaire (1821-1867); ambos, como é sabido, inventores da poesia moderna no mundo ocidental. Junqueira complementa esse raciocínio:

Dante Milano era acostumado à seleta e austera companhia dos antigos e leitor contumaz de Dante Alighieri (de quem verteu modelarmente três cantos do *Inferno*), Horácio, Virgílio e Leopardi (sobre quem escreveu um memorável estudo), bem como de outros autores italianos do *Trecento* e do *Cinquecento*, dos pré-rafaelitas ingleses, de Camões e daqueles que, como Baudelaire e Rimbaud, já antecipavam a poesia moderna na segunda metade do século XIX, Dante Milano formou-se, enquanto modernista, a partir de uma herança acima de tudo classicizante (MILANO, 2004, p. XXV).

Entretanto, o que é que aproxima essas personagens? A leitura dos poemas milanianos dão a resposta certa e contundente. Sob sua mão a escrita poética desfila figuras do mundo urbano-industrial brasileiro em transformação, tipos malditos, devassos, velhacos, decrépitos, vagabundos, tresloucados, bêbados – figuras do cotidiano que denunciam, segundo Junqueira, “o fascínio de D. Milano pelas personagens marginais, os deserdados da sociedade e os vagabundos de toda têmpera” (MILANO, 2004, p. XXXIV). Somam-se diversas imagens e cenas macabras e fúnebres, num verdadeiro *baixo-relevo funerário* da vida; título de um poema que compõe a coletânea chamada *Distâncias*.

É importante também enfatizar que em Dante Milano, numa característica destacada por Sérgio Buarque de Holanda, encontra-se uma “sistemática predominância do símile sobre a metáfora” (MILANO, 1979, p. 339-44). Destaca-se essa característica estética porque impressiona a atração do poeta pelas imagens cruas, grotescas e bizarras; imagens que são homólogas, ou análogas, em sua maioria, ao cenário museológico das coleções do Museu

³ Surrealistas mas também barrocas. Sobre os laços entre os dois estilos, remeto o leitor ao artigo *O labirinto dos significantes na cultura barroca. Psicanálise & Barroco em revista*. v.7, n.2: 12-34, dez. 2009. Disponível: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/14/P&Brev14Correa.pdf>

da Polícia⁴. A ausência sistemática do uso da metáfora explica, em parte, a atração e fascínio que o poeta, e escultor bissexto, sentia pelas peças e objetos que fazem parte daquelas coleções museológicas; encenando crimes, homicídios, aberrações, monstruosidades, drogas, fetiches, etc. Ivan Junqueira escreveu assim sobre a importância dessa predileção do poeta:

No processo analógico operado através do símile não ocorre, como no caso da metáfora, nenhuma substituição de significado destinada a sugerir uma semelhança que ai apenas subentende. Ora, a linguagem crua e transparente do autor jamais poderia absolver o barroquismo sensualístico em que, não raro, se resume o jogo de luz e sombra imposto pela metáfora. Assim, a comparação direta e frontal proporcionada pelo símile atenderia mais às exigências do pensamento, enquanto o processo elíptico de substituição da metáfora satisfaria, com maior pertinência, às instâncias da emoção. Vê-se, portanto, que esse predomínio do símile é antes de caráter estrutural do que propriamente formal (MILANO, 2004, p. XLIII).

Museu do crime, da magia negra e do mal

Parece certo que essa característica estética do autor explica o longo convívio do poeta com a cenografia fantasmagórica em que se enredou boa parte de sua vida, dirigindo o Museu da Polícia Civil, de 1945 à 1967. Ousar-se-ia afirmar que subjacente reside aí a compreensão de um perfil mais geral ligado à atração que Milano sentia pelo conjunto de peças que constituíam o Museu que ele dirigia, e o qual criou efetivamente. Não há metáforas, substituições, disfarces, máscaras ou subentendidos, na cenografia de seu Museu. Visualiza-se direta, crua e transparentemente a realidade dos objetos e peças fantasmagóricas, sinistras, satânicas, infernais e diabólicas. Vislumbram-se assim, as “metamorfoses” e “conexões monstruosas” sem nenhum disfarce, de modo cru, nu e desértico; podemos dizer que na sua “poesia das significações”, vê-se cintilar as verdadeiras e indisfarçáveis *Flores do Mal*⁵ de

⁴ Desse modo, acredita-se que – ao contrário da visão modernista de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Gilberto Freyre, entre outros – Dante Milano “via” nesse conjunto de peças e objetos expressões simbólicas do mundo do mal e satânico que povoava sua imaginação poética, alimentada pelas leituras em Dante Alighieri e Charles Baudelaire. Os outros autores citados, ao contrário, procuravam integrar a religiosidade negra e africana na

cultura brasileira mestiça. Deve-se recordar, por exemplo, a descrição que há em *Macunaíma* (1928/1979), do terreiro da Tia Ciata, muito freqüentado na antiga Praça Onze, no Centro do Rio de Janeiro.

⁵ Obra condenada pela corte francesa em 1857 e que só foi integralmente liberada pela justiça depois de 100 anos, em 1957.

Charles Baudelaire⁶. No entanto, é interessante ilustrar essa aludida “fantasmagoria surrealista” citando diretamente as linhas das quisesmanamessas figuras, na transcrição do poemamilaniano *Metamorfoses*:

Sonho maior que o sonho de quem dorme,
Eu vi, de olhos despertos, fabulosas
Metamorfoses, conexões monstruosas
Entre o olhar e a aparência multiforme.
Eu vi o que a luz expele e a sombra engole.
Vi como na água o corpo em si se enrola,
Quebra-se o torso, a perna se descola
E os braços se desmancham na onda mole.
Vi num espelho alguém cujo reflexo
O transformava noutra criatura.
E num leito de amor já vi perplexo
Seios com olhos! E mudar-se a dura
Nuca em anca, o ombro em joelho, a axila em sexo,
O dorso em coxa, o ventre em frente pura
(MILANO, 2004, p. 84).

Na leitura do poema não é difícil perceber, e lembrar, repercussões daquelas transfigurações, distorções e deformações do cubismo de Pablo Picasso, ou dos diversos trabalhos de inúmeros surrealistas e artistas de outras épocas e tradições estilísticas, como Hierominus Bosch (1450-1516), Pieter Brueghel (1525-1569), Pablo Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), Francis Bacon (1909-1992), Lucian Freud (1922) etc.⁷. Sobre esse ponto da manifestação de uma escatologia hipnótica, Ivan Junqueira escreveu:

Dante Milano é, sem dúvida, um poeta hipnotizado pela visão escatológica da realidade, e não são poucas as vezes em que nos remete àquela “visão interior de olhos abertos”. Lírico ou antilírico, o poeta nos revela de fato um acentuado fascínio pelos aspectos sinistros da vida. Diversos poemas o denunciam graças a um prazer detalhístico quase mórbido na descrição de minudências absolutamente macabras,

⁶ Depoimento de Ivan Junqueira: “Pra você entender o conhecimento que esse homem tinha de Baudelaire; da primeira vez eu levei o livro *As Flores do Mal* e botei na mão dele pra ele acompanhar a leitura. E ele disse: - Não preciso. Ele sabia todos os poemas de Baudelaire de cor. Há um tal ponto que quando eu mostrei aquele soneto sobre Tasso na prisão, de Delacroix, ele estava lendo, já com muita dificuldade, e de repente disse assim: - Medo, aqui está com minúscula. Só que no original *Peur* está com maiúscula, e ele disse isso sem olhar o original. Ele sabia tudo” (NEVES, 1996, p. 71).

⁷ Como escreveu J. Haddad a deformação baudelaíriana na expressão do feio, do baixo e do mau, não é solitária: “O belo no sentido clássico não mais pode centralizar as pesquisas estéticas, e o poeta francês e o brasileiro Augusto dos Anjos vêm igualmente na beleza este ‘monstre enorme, effrayant, ingénu!’ e estão com eles as formas sobrenaturais de El Greco, a movimentação trágica dos artistas barrocos, o pesadelo de Goya, a epilepsia de Brueghel, e as pobres figuras anãs de Velásquez, antes de se chegar à alucinação, caótica e liberta da impassibilidade pétreia, da arte contemporânea” (BAUDELAIRE, 1981, p. 28).

como ocorre, por exemplo, no poema *Vozes Abafadas*, em que, ao afirmar que nenhuma língua será capaz de transmitir a dor humana, diz ele que: “*Talvez a exprimisse o ai da cabeça separada do corpo que rola ensangüentada /Talvez a escrevesse a mão hirta que no último gesto largou a espada, /Talvez a dissesse o grito sufocado, o pranto que salta, o suor frio, o olhar esbugalhado... /Ante o ricto dos mortos compreendendo que a dor não se exprime /Em língua nenhuma e ainda que os homens falassem todos uma só língua* (MILANO, 2004, p. XLVIII).

Não é possível escapar, ou negar, que essa viva expressão poética se vincula e se relaciona com o imaginário do mal, ainda mais considerando o fato de se ver representado, todo esse cenário lírico fantasmagórico e macabro, no conjunto museológico do qual o poeta foi diretor por 22 anos. Ao contrário das hipóteses que reduzem esse cenário museológico da Magia Negra tão somente a um teatro representativo da cultura afro-brasileira, ou da cultura negra no Brasil, demonstra-se aqui que o significado dessa coleção é muito mais complexo. Levando em conta principalmente o fato de ser agora, a partir dessa pesquisa, praticamente impossível descolar a subjetividade, a obra e a vida de Dante Milano do significado cultural desse acervo museológico, e, mais ainda, é impossível não remetê-la ao contexto social-histórico em que a coleção, o poeta e sua obra estão intrinsecamente imbricados⁸.

Com essa análise foi superado um obstáculo epistemológico importante. Ao contrário da tendência atual de “ver” essa coleção com o “olhar” condicionado pelo discurso etnicista (ou da etnicidade) calcado no vocabulário “afro-brasileiro” contemporâneo, propõe-se outro “olhar”, outra “visão” para essa coleção. Um ‘olhar distanciado’ que relativiza verdadeiramente, historicizando, contextualizando e desnaturalizando, em suma, realizando de fato uma interpretação antropológica densa e profunda (LÉVI-STRAUSS, 1986). Porém, caso ainda haja alguma ressalva a essa hipótese, veja-se a que requinte chega a tendência ao sinistro, ao maligno e fantasmagórico, no nível do vocabulário milaniano, recolhido por Ivan Junqueira:

Terrível, alucinante, tenebroso, medonho, horrendo, tétrico, fantástico, louco,

⁸Nesse ponto nos apoiamos na posição sócio-analista explícita em Castoriadis, quando escreve: “Um fantasma permanece um fantasma para uma psique singular; mas um artista, um poeta, um músico, um pintor, não produz fantasmas, ele cria obras, aquilo que sai da imaginação engendra, adquire uma existência ‘real’, isto é, ‘social-histórica’, utilizando uma quantidade imensurável de meios, de elementos – e, para começar, a linguagem –, que o artista jamais poderia criar sozinho” (2004, p. 169). Assim, com Castoriadis, utilizado aqui, como Bourdieu (1996) e Althusser (1980), e tantos outros pensadores da arte e da produção simbólica, podemos superar o impasse do verdadeiro ‘tabu’ quase místico, da crença na impenetrabilidade do ‘mistério’ da criação artística e literária. O ‘mito do gênio’ artístico pode ser abandonado seguindo firmes no trabalho de escavação do imaginário social modernista.

demente, escaveirado, desfigurado, transfigurado, encovado, disforme, carcomido, podre, apodrecido, miserável, irreparável, assustador, perplexo, fabuloso, monstruoso, esfacelado, ensangüentado, dilacerado, crucificado, esbugalhado, esgazeado, revirado, desgrenhado, hirtó, lívido, esqualido, crispado, ululante, cruel, fatal, taciturno, soturno, escuro, obscuro, assassino, repelente, infecto, imundo, pisado, cuspidor, recurvo, mortal, funerário, fúnebre, etc. (MILANO, 2004, p. XLIX).

Como é vastamente conhecida, a profusão desse rico repertório de minúcias do sinistro, não se encontra apenas em Dante Milano. Surge igualmente em outro poeta brasileiro do ‘macabro’: Augusto dos Anjos. Poeta ‘diferente’ que escreveu sua obra mais conhecida *Eu e Outras Poesias*, em 1912, merecendo um texto interpretativo do próprio Dante Milano, *Releitura do Eu* (MILANO, 2004, p. 432). No entanto, é na já referida e clássica “putrefação” baudelaireana que esse imaginário do mal se recolhe em sua fonte original. Assim, poemas traduzidos de Charles Baudelaire, Dante Milano verteu os seguintes versos considerados rigorosamente sinistros: *Un Fantôme*, *Horreur Sympatique*, *L’héautontimorouméros*, *Une Charogne*, *L’irremédiable*, *L’horloge*, *Une martyre*, *La Béatrice*, *Lê Léthe* e *Um Voyage a Cythere*.

O confessional, o silêncio e o encoberto

Destarte, alguns leitores ainda podem estar incrédulos quanto ao alcance de nossa hipótese interpretativa, alegando que não passa de uma conjectura sociológica fantasiosa. Podem sugerir que a falta de uma ‘prova’ empírica concreta, corrompe o argumento defendido. Alegando que o ponto fraco dessa hipótese interpretativista só teria uma única maneira de convencer ou tornar-se mais plausível, ganhando através de verossimilhança incontestável, prova positiva e cabal. Tal prova, salvadora tese central desde ensaio, consistiria, por exemplo, na entrevista pessoal com o poeta⁹. Algo irrealizável, lamentavelmente, pois que o mesmo faleceu em 1991, muito antes do início dessa pesquisa,

⁹ Considere-se o que Sigmund Freud escreveu ao analisar os aspectos inconscientes da produção artística: “Y no hará sino acrescentar nuestro interés la circunstancia de que el poeta mismo, si le preguntamos, no nos dará noticia alguna, o ella no será satisfatória (...)”. Trecho do texto *El creador literario y El fantaseo* (FREUD, 1908/2007, p. 127).

em 2005¹⁰. Mas, talvez, ainda outra estratégia pudesse ser invocada, sendo considerada também eficaz: a entrevista com os familiares ainda vivos. Não obstante, essa trilha, como si viu, igualmente se mostrou infecunda, pois, além de os familiares agirem como o próprio poeta, fechando-se aos assuntos mais íntimos da vida de Dante Milano – fato constatado em entrevistas pessoais realizadas por esse autor¹¹ –, Ivan Junqueira prontamente alerta aos que pretendem buscar desvendar segredos tão bem guardados na alma do poeta:

(...) o gênio maior do poeta parece brincar conosco, apagando indícios e falseando pistas que porventura nos pudessem levar à descoberta de seus mais recônditos segredos. É possível até que o lírico se vergaste no antilírico e este se redima naquele, assim como a luz que, para resplandecer, exige o concurso das trevas. Mas esses e outros seriam apenas ingênuos artificios maniqueístas, incapazes como tais de nos revelar o que se oculta sob o epidérmico e fortuito dualismo de uma máscara (MILANO, 2004, p. XL).

Dessa maneira, não nos restou outro caminho a não ser arriscar conjeturas. No entanto, tivemos muita sorte, já que os fatos e os dados levantados em documentos, cartas e entrevistas nos conduziram em veredas seguras para a hipótese apresentada. Só nos coube articular o argumento e conduzir a escavação do imaginário que respaldava tal interpretação. Afinal, como sugeriu Marcel Mauss: "Em magia, como em religião e em linguística, são as idéias inconscientes que agem" (Mauss, 2003, p. 150).

Logo, no nosso entender, o poeta carioca poderia ser parodicamente comparado, em terras brasileiras, com aquele traço baudelairiano interpretado por Walter Benjamin, quando lapidava a expressão, título de seu famoso ensaio, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (BENJAMIN, 1989). No caso de Dante Milano, percebemos seu lirismo “fantasmagórico e sinistro”, como expressão dos abalos iniciais do capitalismo na sociedade carioca do início do século XX, parafraseando W. Benjamin, diríamos: *Dante Milano, um lírico na aurora do capitalismo brasileiro*. O ‘mal’, nesse contexto, – assentando a hipótese

¹⁰ Numa entrevista concedida a Denira Rozário, com a presença de Ivan Junqueira (Petrópolis, 08 de agosto de 1987), tem-se o seguinte registro: “Denira Rozário, pergunta: - Uma outra coisa que eu queria te perguntar era sobre o Museu da Polícia em que você foi o Diretor. Dante Milano, responde: - Isso é uma coisa que eu prefiro tirar da... é coisa confessional”. Diante desse dado, fica claro que mesmo que ainda estivesse vivo, e que se tivesse acesso ao poeta, provavelmente ele não diria qualquer palavra sobre esse período de sua vida; corroborando S. Freud, citado na nota acima.

¹¹ Gilda Milano em entrevista realizada em sua casa em Petrópolis, disse: “Meu pai tinha verdadeiro horror – e deixou claro isso – de uma filha dele se tornar artista; ele achava um sofrimento. Ele tinha horror a essa idéia, caso a gente mostrasse alguma veia poética, nesse sentido – eu gostava de poesia, eu escrevia, mas era escondido – ele manifestava horror, se eu viesse a gostar de poesia, ele não queria...” (Entrevista: 26 de setembro de 2009).

desse ensaio – representaria, então, os resíduos subjetivos dos impactos iniciais da transformação urbana lancinante, pelo qual passou o poeta e a gente brasileira. A força do abalo interior recebido pelos sujeitos de modo singular e particular produziu efeitos diversos. No poeta se expressa o que Lafalce designa de “*o modo de ser do sujeito lírico*” (LAFALCE, 2007), emergindo na arte e na obra literária em foco. E é na obra poética que nos debruçamos, ao encontrar os poemas que ilustram nossa hipótese interpretativa.

O modo de ser do sujeito lírico

Nesse sentido, tomando as linhas gerais de uma série de características do *background* sociocultural invocado, é que destaco da coletânea *Distâncias* os poemas: *O Desmemoriado*, no qual as angústias do transtorno das transformações da paisagem urbana são explícitas; *Passagem do Poema*, no qual a poesia é um refúgio. Da coletânea *Terra de Ninguém*, destaco: *A Ponte*, no qual o “fim do mundo”, e o “fim dos homens”, é o extremo de um sentimento atordoado; *Vozes Abafadas*, no qual encontramos as imagens de “homens caídos”, que da dor não tem palavras para exprimir. Há ainda, nessa coletânea importante, com título significativo, *Terra de Ninguém*, o poema *Absolvição e Rumores*, em que se destaca uma aflição que se aproxima do transe místico e religioso (emerge a figura do *Pajé* e dos *Tambores*). Por fim, resplandece o poema *Salmo Perdido*, que merece ser transcrito integralmente, selando a sugestão interpretativa:

Creio num deus moderno,
Um deus sem piedade,
Um deus moderno, deus de guerra e, não, de paz.
Deus dos que matam, não dos que morrem, dos vitoriosos, não dos vencidos.
Deus da glória profana e dos falsos profetas.
O mundo não é mais a paisagem antiga.
A paisagem sagrada.
Cidades vertiginosas, edifícios a pique,
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.
Sonhamos tanto que **o mundo não nos reconhece mais.**
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,
Deus não nos reconhece mais.
(MILANO, 2004, p. 60; grifos meus).

Esse poema sintetiza perfeitamente o drama psico-cultural (“trama subjetiva da cultura”) que frisamos aqui. Quando escreve “*O mundo não é mais a paisagem antiga, a*

paisagem sagrada”, observamos o fundo da angústia de testemunhar o “*fim do mundo*” e o “*fim dos homens*” tradicional, num espetáculo atordoante e desequilibrante do ‘caos desintegrador’: “... *o mundo não nos reconhece mais*”.

De um modo apressado poder-se-ia ficar tentado em repetir a fórmula vulgar em que o ‘mal’ figuraria, então, como homólogo a imagem das transformações do capitalismo nascente, resolvendo nosso dilema na equação simplória: a) Mal = b) Capitalismo. Mas, não é possível reduzir e simplificar as coisas desse modo. Veremos a seguir que o ‘mal’, na poesia de Dante Milano, é, na verdade, representado pela impotência daquele homem ainda pré-moderno; uma testemunha atormentada por aquelas transformações e abalos¹². É o homem antigo, tradicional, clássico, que está sucumbindo; é esse ser impotente que não se vê mais preparado para a nova vida, nova vida e novo mundo agora engendrado pelas máquinas: o *deus moderno*. Um mundo que se desumaniza e que diminui o homem, o coisifica. No poema *Noite*, da coletânea *Distâncias*, demonstra esse processo de individuação do mal: “*É de mim que nasce o mal, / Todas as coisas são puras*”¹³. Assim, temos o verso inteiro:

As estrelas não são fictícias, são existentes,
Mas parecem fictícias...
Todos os sonhos são verdadeiros,
Mas parecem mover-se num plano irreal.
**É de mim que nasce o mal,
Todas as coisas são puras.
Sou como um morto andando à toa.**
Oh, esse pensamento
não vem de mim, vem do alto.
Tive de pensá-lo porque se fez presente
Como o abismo ao suicida.
Desejo transcende-lo
E transformar o mal imaginário

¹² Encontramos uma reflexão de Joel Birman sobre os transtornos psíquicos causados em momentos de abalo das estruturas ontológicas. Destaca-se recentemente a publicação de seu livro, *Cadernos sobre o mal*, no qual se encontra uma concepção do ‘mal’ compartilhada nesse artigo. Assim, em resposta as transformações socioculturais pelas quais passam os indivíduos e grupos, observa-se que “os valores éticos que são fundantes da experiência social quando destruídos [ou abalados], deixam a todos literalmente desorientados, desamparados em face ao Mal”, isto é, “perdem os seus pontos de sustentação, e suas coordenadas éticas caem por terra. As pessoas passam a se sentir desamparadas, sem saber onde estão pisando, perdendo a sua segurança ontológica. Ficam então atônitas e desconfiadas. Sem saber em quem podem ainda acreditar” (BIRMAN, 2009, p. 12).

¹³ Esse ponto do ‘mal em si’ é iluminado por Ana Lúcia Modesto, que na sua conclusão ao texto *A banalização da Vida ou o Mal segundo Thomas Mann*, escreveu: “(...) na visão de Thomas Mann [na obra *Dr. Fausto*] (1994), o Mal está no próprio homem, [é] o que difere a obra [de Mann] de outras versões do pacto fáustico, especialmente a de Goethe” (2007, p. 474).

Num bem presente e invisível.
(MILANO, 2004, p. 49; grifos meus).

Ao recolher esses versos, essas trilhas e pistas, pôde-se enfim compreender parte importanteda trajetória biográfica desse artista e entender como seu nome ligou-se definitivamente tanto a história da literatura brasileira, quanto do Museu da Polícia Civil e da Coleção de Magia Negra. Uma vida literária *sui generis* ligada a uma coleção museológica heteróclita. Um museu ainda hoje encoberto sob o manto do ‘confessional’ e do secreto; que não pode ser compreendido, no seu significado cultural, sem que se entenda sua ligação com a vida e a obra de Dante Milano¹⁴.

A experiência do amor: crime, loucura e morte

Encontrando as palavras finais desse texto chegamos ao tema crucial que parece constituir a fonte original do trajeto mítico percorrido pelo poeta Dante Milano, em sua vida e obra. Trata-se da avaliação sobre o alcance da hipótese sugerida acerca do percurso da poesia milanesa em busca do amor, através da experiência encarnada no mito do feminino na travessia do mal da existência prosaica.

A pesquisa sobre os lastros dessa travessia mítica ainda está apresentando frutos dispersos; não estando concluída. No entanto, podemos apresentar algumas palavras derradeiras sobre o tema. Ao trazer ao debate essa possibilidade interpretativa, buscamos experimentarrecompôr os elos de ligação descontínua entre três obras poéticas distantes no tempo. Através da análise da função do feminino amado, na formulação do mito da travessia dos infortúnios da existência, pretendemos refletir sobre a estética de Dante Alighieri, Charles Baudelaire e Dante Milano. Trata-se da experimentação de uma hipótese interpretativa sobre a função da imagem-signo do feminino no processo de criação literária desses três poetas; considerando aspectos e variações do ‘mito das musas’. Admitindo que ocorre um jogo estrutural de imagens dialéticas atravessando o legado poético da modernidade, observamos que o feminino tanto pode representar o mal, como o bem.

¹⁴ Frisamos o fato de a Coleção de Magia estar hoje na reserva técnica do Museu da Polícia Civil/RJ, voltando aos subterrâneos de um mundo fechado a luz do dia, do mesmo modo que foi envolvida sob um mistério, verdadeiro tabu, do ‘confessional’ e do secreto, na própria vida do poeta Dante Milano.

O mito de Beatriz, amada iluminada de Alighieri na ‘Divina Comédia’, nos serve como ponto de partida dessa aventura mitológica, já que esse tema mítico retorna transfigurado nas obras de Baudelaire e Milano. Assim, tal estudo sugere um trabalho de elaboração mítica profunda atravessando a vida e obra dos poetas em foco – de tal sorte que se pode sugerir a gênese de um modelo mítico estrutural, próprio da subjetividade moderna, recorrente na formação psíquica envolvida com a produção estética; pois se encontram vinculados aos mitos primordiais do amor, da poésis e do devir feminino. Como escreveu Baudelaire, *Sobre a Modernidade*: “O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (BAUDELAIRE, 2004, p. 9).

Em Dante Alighieri o feminino é a encarnação do bem num mundo mal e corrompido. Nesse processo, seguir o feminino, como revela Louis Aragon (1897-1982), é admitir que “La femme est l’avenir de l’homme”. Quando Alighieri se fixa na imagem de Beatriz aos nove anos de idade, projetando em sua obra futura o despertar da ‘Vita Nuova’ a partir desse encontro, parece que elabora o que o poeta Aragon lapidou: “Reinventei o passado para ver a beleza do futuro”. É sob a força desse mote mítico que Dante Alighieri apresenta em sua obra máxima, *Divina Comédia*, seu percurso do ‘Inferno ao Céu’ conduzido pela sua amada, já morta muitos anos antes.

No entanto, em Baudelaire observamos transformações profundas nessa narrativa faústica (MODESTO, 2007). Seu poema Beatriz, uma das peças que compõem o núcleo do famoso livro condenado em França, *As Flores do Mal* (1857), revela a tormenta de uma ‘Rainha’ que “em pleno dia” se alia a “um bando de demônios maliciosos”, e “que com eles de mim se ria com malícia / E às vezes lhes fazia uma torpe carícia”.

Dante Milano traduziu esse poema, entre outras peças desse livro condenado. E nos parece, ao ler e nos aprofundarmos em sua obra em prosa e poesia, que o tema da mítica Beatriz invertida, caída, aliada dos ‘demônios’, capturou sua subjetividade de modo ‘irremediável’:

II

Qual num espelho, a alma, sombria
E límpida, se olha, secreta.
Poço de Verdade, água preta
Onde treme uma estrela fria.

Farol irônico, infernal,

A EXPERIÊNCIA DA POESIA DO AMOR EM DANTE MILANO¹

Luz de Satã, graça expiatória,
Nosso consolo e nossa glória
Maior – a consciência do Mal”
(Tradução do poeta; MILANO, 2004, p. 255-7).

Tal captura transparece ainda em textos como o que dá título a esse subitem, além de *Relembrando Dante, Tragicomédia, O diabo pensativo, Loucura, sofrimento e poesia* e, o mais significativo aqui, o texto *Sobre Baudelaire* escrito em defesa do poeta francês contra uma crítica arrasadora de Aldous Huxley (MILANO, 2004, p. 369-408). Nesse texto, no qual abraça a tarefa de recuperar a áurea de um dos seus mestres favoritos, maculado pelo escritor inglês, cita a máxima baudelairiana que sintetiza toda uma concepção do mal no amor (*maladie de l'âme*): “A volúpia única e suprema do amor está na certeza de fazer o mal. E o homem e a mulher sabem desde que nascem que é no mal que se encontra toda volúpia” (BAUDELAIRE, 1981b).

Dante Milano ainda nesse mesmo texto revela uma fúria contida de indignação e revolta. Para o poeta carioca Huxley confunde crítica com julgamento pessoal. É nesse momento que encontramos como uma cápsula o manto sob o qual a subjetividade de Milano se encobriu para se proteger dos possíveis ataques contra sua própria obra. Assim, ele escreve: “Na verdade só o próprio indivíduo pode, no fundo e nos motivos, julgar a si mesmo, quanto ao seu comportamento social e, às vezes, mesmo artístico. Só ele conhece as próprias ações. *Todos somos seres ocultos*. Mas sempre nos julgam pelas aparências. Verdades que nunca é demais repetir” (grifo nosso).

Destarte, cumprindo o desfecho anunciado desse texto sobre a *Experiência do amor como aproximação do crime, da loucura e da morte*, recolhemos uma citação de Dante Milano, ao lembrar uma frase lapidar de Catulo, poeta romano GaiusValeriusCatullus:

Amo e odeio ao mesmo tempo
Como pode ser? (perguntas)
Duas cousas tão opostas
Ao mesmo tempo tão juntas.

Como pode ser ignoro;
Sei que o-sinto, a causa és tu
E sei que é tão cru tormento

Que o não pode haver mais cru¹⁵.

Mas, diversos outros versos ainda poderiam ser lembrados no decorrer desse texto sobre a *Experiência do Amor...* sintetizando o processo artísticomilanesiano, na sua trajetória vertiginosa da travessia mítica do mal, na qual encontra em Baudelaire o herói mefistofélico, por excelência; confirmando a modernidade do tema. No entanto, sobressai este breve trecho sintético: “O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte” (BAUDELAIRE, 2004, p. 62).

¹⁵“A TRADIÇÃO REVISITADA: CASTILHO JOSÉ, TRADUTOR DE CATULO”. Joana Junqueira Borges, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira. Disponível em 06 de julho de 2010: http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_36950356846.pdf

Referências

ALBERT, Sônia. *As paixões do ser: a partir de um caso freudiano*. Estudos e Pesquisas em Psicologia. Rio de Janeiro: UERJ. V1N1. Instituto de Psicologia. Disponível em 07/07/2010: <http://www.revispsi.uerj.br/v1n1/artigos/Artigo%202%20-%20V1N1.pdf>

ALTHUSSER, Louis. *Posições – 2*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Martins, 1979

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Max Limonad, 1981a

_____. *Meu coração desnudado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b

_____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIRMAN, Patrícia (Org.). *O mal à brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997

BIRMAN, Joel. *Cadernos sobre o mal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

_____. *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

_____. *A produção da crença*. Porto Alegre: Zouk, 2008¹.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk/EDUSP, 2008².

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP. 2003.

CÂNDIDO, Antônio. *A revolução de 1930 e a cultura*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 4, p. 27-36, abril, 1984.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do Pensável*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004

CORRÊA, Alexandre F. Patrimônios bioculturais na hipermodernidade. *Revista Pasos de Turismo y Patrimonio Cultural*. Universidad de La Laguna, España. Abril, año/Vol. 5, N°2, págs. 243-251. 2007. Disponível: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/881/88150208.pdf>.

_____. *Museu mefistofélico: significado cultural da coleção de magia negra do Rio de Janeiro, primeiro patrimônio etnográfico do Brasil (1938)*. Relatório Final de Estágio Supervisionado de Pós-Doutorado. IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Patrimônios bioculturais: ensaios de antropologia do patrimônio cultural e da memória social*. São Luís: EDUFMA/Núcleo de Humanidades, 2008.

_____. *Museu mefistofélico e a destabulação da magia: análise do tombamento do primeiro patrimônio etnográfico do Brasil*. São Luís: EDUFMA/PGCult, 2009.

_____. *O labirinto dos significantes na cultura barroca*. *Psicanálise & Barroco em revista*. v.7, n.2: 12-34, dez. 2009b. Disponível: <http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/14/P&Brev14Correa.pdf>

____. Teatro das memórias: entre o passado e futuro. *Revista Pasos de Turismo y Patrimonio Cultural*. Vol. 8 N°2 págs. 363-373. 2010. Disponível: http://www.pasosonline.org/Publicados/8210/PS0210_09.pdf

CREEDY, Jean. *O contexto social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975

GOETHE, W. *Fausto*. São Paulo: Ed. Brasileira, 1952

FREUD, Sigmundo. *Obras completas*. Vol. IX. *El creador literario y el fantaseo*. Buenos Aires: Amorrorto Editores, 2007a.

____. Vol. XIII. *El Moises de Miguel Angel*. Buenos Aires: Amorrorto Editores, 2007b.

____. Vol. XVII. *Un recuerdo de infancia en Poesia y verdad / Lo ominoso*. Buenos Aires: Amorrorto Editores, 2007c.

____. Vol. XXIII. *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Amorrorto Editores, 2007d.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JUNQUEIRA, Ivan. *O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998

LACAN, Jacques. (1956). *O Seminário: Livro 3. As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1988.

LAFALCE, Luiz Camilo. *Pedra e sonho: a construção do sujeito lírico na poesia de Dante Milano*. Doutorado em Letras. Universidade de São Paulo, Brasil. Ano de Obtenção: 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O olhar distanciado*. Viseu: Edições 70, 1986

MARCUS, George y FISCHER, Michael. *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: UERJ, 1979.

_____. *Dante Milano: obra reunida*. Rio de Janeiro: ABL, 2004

MODESTO, Ana Lúcia. *A Banalização da vida em Dr. Fausto ou o mal segundo Thomas Mann*. In, Revista Caminhos, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 461-478, jul./dez. 2007

MOSCOVICI, Serge. *Representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

NEVES, Thomaz G. Albornoz. *Um certo Dante*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.

RIO, João do. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006

STONEQUIST, Everett. *O homem marginal*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1948.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

THE EXPERIENCE OF POETRY IN LOVED ANTE MILANO.

ABSTRACT:

This text is intended to be a brief contribution to the studies on the Imaginary, Evil and Literature. Also contributes to the deepening of reflection on the possible links between love, hate and ignorance. As a starting point we follow the Lacanian theory drawn from the propositions of Baruch Spinoza, as suggested by the interpretation of Sonia Alberti. With this purpose the text pointed toward a brief foray on the cultural history of the significant 'black magic' detachable in the literary work and the life of the poet Dante Milano.

KEY-WORDS: Imaginary. Evil. Poetry. Literature. Anthropology. Black Magic. Museology.

VIVEZ LA POÉSIE DE L'AMOUR DANS DANTE MILANO

RESUME:

Cet article est une contribution aux études sur le mal imaginaire et de la littérature, ainsi que d'approfondir la réflexion sur les liens possibles entre l'amour, la haine et l'ignorance, en prenant comme point de départ la théorie lacanienne tiré de propositions de Baruch Spinoza, comme le suggère l'interprétation de Sonia Alberti (2001). Avec un tel point de vue, le texte vers une brève incursion sur l'histoire culturelle du signifiant (Lacan, 1956/1988) «Black Magic» supplémentaire de l'œuvre littéraire et de la vie du poète carioca Dante Milano (1899-1991).

MOTS-CLÉS: fictifs. Poésie mal. Littérature. Antropologia. Magia noir. Muséologie.

Alexandre Fernandes Côrrea

Recebido em : 26-08-2013

Aprovado em: 05-11-2013

© 2013 *Psicanálise& Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.brwww.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

DIMENSÕES DA SUBLIMAÇÃO NA TRAGÉDIA GREGA A PARTIR DA NOÇÃO DE FEMININO NA PSICANÁLISE

Hevellyn Corrêa*

Maria Cristina Poli**

RESUMO: O presente artigo investiga acerca da sublimação através da articulação entre o conceito de feminino em psicanálise e a tragédia grega, cotejando elementos que nos apontam uma dimensão da sublimação que porta características do feminino apresentadas na tragédia. Para empreendermos tal investigação, partimos da falta, do vazio que em ambos, psicanálise e tragédia grega, imprime um estado de constante mutação e os liga a um movimento criativo, tratando-se do desejo em sua condição eminentemente faltosa. Os paradoxos sustentados na tragédia grega – sobretudo pelas figuras femininas - denunciam esta base desejosa, mostrando que a contenção e o elogio ao horror realizado pelo trágico são de uma ordem não fálica, pois é enquanto gozo Outro que podemos pensar um trabalho sublimatório sustentado no *pathos*, compreendido a partir da dimensão criativa que seu conflito oferece.

PALAVRAS-CHAVE: Sublimação. Feminino. Tragédia Grega.

*Psicóloga, graduada pela Universidade Federal do Pará, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: hcs.correa@yahoo.com.br

**Psicanalista, Professora do Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica e do Doutorado e Mestrado Profissional em Psicanálise Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida. Pesquisadora do CNPq. Contato: macrispoli@terra.com.br

Pensar a articulação entre arte e feminino dentro da seara psicanalítica já de início aponta para uma série de possíveis caminhos a serem tomados. Por isso, antes que nos deixemos vagar por tamanhas possibilidades, tomemos a falta, que em ambos assume lugar de excelência, como intercessão que nos ajude a promover tal tarefa. Partir da falta, do vazio que em ambos, segundo Kehl (2003), imprime um estado de constante mutação, nos faz pressupor uma noção na qual o vazio é positivado, pois a ele se liga um movimento criativo e não paralisador.

Trata-se, portanto, do desejo em sua condição eminentemente faltosa. Condição esta que o difere da necessidade e da demanda, as quais se articulam a uma tentativa de contenção da falta, ao passo que no desejo a falta, insistentemente, não se deixa tamponar, permanecendo como clivagem, conforme nos diz Lacan (1958-1978):

Ao incondicionado da demanda, o desejo substitui a condição ‘absoluta’: esta condição resolve na realidade o que a prova de amor possui de rebelde na satisfação de uma necessidade. É assim que o desejo não é nem o apetite da satisfação, nem a demanda de amor, mas a diferença que resulta da subtração do primeiro à segunda, o fenômeno mesmo da clivagem (*Spaltung*) (p. 268).

Enunciarmo-nos a partir do desejo significa compreender que o feminino e a arte encontram-se no lugar de denunciar a falta e ao mesmo tempo tentar cingi-la, palavras estas que nos remetem a uma figura feminina na arte que em muito contribuiu para a teoria lacaniana: Antígona. Ao dedicar-se a tragédia a partir de um personagem feminino, Lacan (1959-1960-1995) antes pensa a criação articulada à pulsão de morte, a qual é sobretudo “vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar” (p. 260); ou seja, a criação trágica da qual Antígona é ícone para o desejo parte de um vazio, de um *exnihilo*, ao qual o autor também remete a mulher. Vemo-nos assim diante da tríade: vazio, feminino, criação artística, nos exigindo uma caracterização da órbita que aí se dispõe, em outros termos, o quê o vazio do feminino imprime na arte?

Para responder à questão levantada, nos debruçaremos mais detidamente sobre a arte trágica, já que é necessário eleger uma manifestação artística com natureza própria que se empreste àquilo que buscamos, e a tragédia grega em diversos momentos foi eleita - desde o termo *catarse* usado por Freud (1895-1996), passando pela referência ao personagem Édipo (Freud, 1897-1996) até Antígona (Lacan, 1959-1960-1995) e Medéia (Lacan, 1958-1966) – como forma de arte que contribui sobremaneira para o manejo particular do saber

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

psicanalítico. Destarte, buscaremos na tragédia grega elementos para pensar uma relação com a falta intimamente vinculada com a criação que ali se manifesta, o que nos servirá de base para uma posterior relação com o vazio característico do feminino em psicanálise.

Do Vazio Trágico ou do Trágico Vazio

Ao buscarmos as origens da tragédia, a história, através de autores como Lesky (1996), e a mitologia, como estudos de Brandão (2001), nos dão uma série de pistas que remetem à Grécia do século VI a.C, mostrando pontos de aproximação e afastamento em relação à epopeia (arte que antecedeu cronologicamente as criações trágicas), aos ritos sacrificiais, à poesia jâmbica/iâmbica, às questões políticas, entre outras manifestações culturais. No entanto, tais referências mostram que, ainda que haja características que a elas remetam, não há uma precisão quanto à origem da tragédia; de modo que

Não há outra origem na tragédia senão a própria tragédia. Que o protagonista saia do coro que canta um “ditirambo” em honra a Dionísio, que um segundo (com Ésquilo), depois um terceiro ator (com Sófocles) venham se juntar a ele no confronto entre o herói e o coro, não se pode explicar em termos de “origens”. E nada mais se explicará ao dizermos que a palavra “tragédia” significa, talvez, canto declamado por ocasião do sacrifício do bode (*trágos*). Não são bodes que morrem na tragédia, mas homens; e se há sacrifício, é sacrifício desviado de um sentido. (VIDAL-NAQUET, 1973 *apud* VERNANT & VIDAL-NAQUET, 1981/2008, p. 270)

Pelas palavras de Vidal-Naquet (1973) *apud* Vernant & Vidal-Naquet (1981-2008), notamos que a tragédia porta em si uma autonomia criativa que lhe faz dar um sentido particular àquilo de que se apropria, de tal forma que sua origem advém de si e encontra no homem seu sentido. É este desvio para o humano que dá o tom trágico aos temas mitológicos e políticos que participam dos enredos. Remeter-se ao deus Dionísio em *As Bacantes* ou ao estatuto das leis humanas face às leis divinas em *Antígona*, é apenas enquanto interrogação acerca do homem que estes elementos tornam-se trágicos, já que ganham dimensões que não possuíam em seus vocabulários originais¹, de modo que “constata-se que é o poeta que fecha

¹ Um exemplo disso é o personagem Édipo, que, de acordo com Vernant (1981) *apud* Vernant & Naquet (1981-2008, p. 183-185), já existia na mitologia e era compreendido a partir da linhagem dos Labdácidas, onde Labdácio e Laio eram seus ascendentes e a Édipo impingiram a maldição que o levou ao incesto e parricídio. Porém, Sófocles, em sua escrita trágica, abdica das explicações anteriores à vida de seu herói, enfocando a busca de Édipo quanto as suas próprias origens. Além de dar a Édipo o destino de vagar por Colono, e não, como no mito, morrer quando da descoberta de seus crimes.

o círculo que é a tragédia” (VIDAL-NAQUET, 1973 *apud* VERNANT&VIDAL-NAQUET, 1981/2008, p. 271).

Neste sentido, o tragediógrafo faz uma operação criativa que inaugura uma forma de arte: o teatro; por tratar-se de um texto escrito para encenação, segundo Vernant (1968)*apud* Vernant&Naquet (1981/2008, p. 1), já não cabe dentro da literatura, pois só faz sentido em ato, com seu tom de cortejo que enreda toda a polis. Tal enredamento, que exhibe o clamor pelo homem caro ao trágico, demonstra que a tragédia parte do gesto inaugural do poeta mas só se completa no encontro entre ator/coro e plateia: é no *Teatron*² que a tragédia alcança sua significação.

Estamos tratando então da dimensão de alteridade que a criação trágica pressupõe, pois apenas com o olhar do outro(semelhante) - espectador e co-participante do ditirambo - o enredo encenado transpõe os limites da orquestra, provocando a purgação dos sentimentos de temor e piedade, o que Aristóteles (Séc. IV a.C) chamou de catarse e indicou ser o objetivo da tragédia. O alcance do outro também se vê pela dimensão social que a tragédia tomou na Grécia Antiga, onde, segundo com Vernant (1968) *apud* Vernant&Naquet (1981-2008, p. 4-5), com o estabelecimento de concursos trágicos os cidadãos helênicos exerciam sua recém-criada democracia.

Conforme os passos até aqui dados acerca das origens da tragédia, chegamos à seguinte constatação: uma forma de arte que tem a natureza em si própria, mas que só com o outro se completa; em outros termos, uma criação *exnihilo* que não se dá senão transpondo seu nada primordial e ressoando alhures. O que nos faz compreender a não individualização ressaltada por Nietzsche (1872-2007):

Mas na medida em que o sujeito é um artista, ele já está liberto de sua vontade individual e tornou-se, por assim dizer, um *médium* através do qual o único Sujeito verdadeiramente existente celebra a sua redenção na aparência. Pois, acima de tudo, para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente -, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela (p. 44, grifos do autor).

² Palavra grega que, segundo Azevedo (2001, p. 77), significa “lugar de onde se vê”, indicando assim que é o lócus dedicado ao espectador que nomeia forma de arte teatral.

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

Ao pensar o mundo como fenômeno estético, embaralham-se os lugares de poeta, ator, corifeu, espectador; não havendo lugar para o uno desvinculado da embriaguez múltipla, fazendo borrar as fronteiras entre criação e criador e sem espaço para a contemplação desimplicada. Com isso, o trágico consegue estetizar o horror e o absurdo, podendo então realizar uma arte que não se limite ao belo, ligando-se ao sublime³ “enquanto domesticação do horrível” (NIETZSCHE, 1972-2007, p. 53). Esta operação do sublime feita pela tragédia nos esclarece a utilização de temas como o incesto, o parricídio e o fratricídio dentro de uma obra de arte onde o desfecho é sempre catastrófico. Porém, não esqueçamos que, pelas palavras de Nietzsche (1872-2007), trata-se de uma domesticação do horror, ou seja, mesmo que a tragédia exponha temas densos e os encaminhe a um fim desdido, ainda assim é como forma de contenção através do fenômeno estético.

A estetização serve, assim, para lidar artisticamente com o elemento fundamental da tragédia, o *pathos*⁴, o qual se apresenta, a um só tempo, como pura derrisão e máxima alegria, o que não poderia ser suportado em estado bruto (NIETZSCHE, 1870-2006). Eis aí o lugar dos princípios *apolíneo* e *dionisíaco*, servos do sublime, cabe ao primeiro a simetria e o embelezamento e ao segundo a vertigem e embriaguez; em constante combate, estes princípios seriam responsáveis pela criação nas artes e no homem, mas somente na tragédia encontrariam um emparelhamento onde um não subsumisse o outro.

Toda a criação estaria então a serviço da não confrontação direta com o *pathos*, e aqui um importante elemento nos salta aos olhos: as figuras femininas que se prestam a representar o horror pático. A Medusa que petrifica, mostrando que desde a mitologia já se vinculava esta imagem ao feminino; a mãe incestuosa que é Jocasta, a qual, segundo Vernant (1981) *apud* Vernant&Vidal-Naquet (1981-2008, p.184), seduz Laio para a concepção do filho proibido; a esfinge devoradora; Clitemnestra, Electra e as Eumênides que atravessam a trilogia *Oréstia* e, de acordo com Vidal-Naquet(1969) *apud* Vernant&Vidal-Naquet (1981-2008, p.101-124),

³Neste ponto, se destaca uma importante intercessão com a psicanálise, a respeito da sublimação e do feminino: “Sublimar não é a produção do *belo*, mas a realização do *sublime*. Sublimar implica uma *ação sublime*, logo, uma sublime ação. Entretanto, a ação sublime implica a ruptura com o belo, com a sua reprodução, isto é, com a transgressão de seus limites. O belo por excelência, em psicanálise pelo menos, é figurado pelo falo. A sublime ação implica pois a ruptura com o imperialismo do falo, entreabrindo a subjetividade para a possibilidade do erotismo e da criação. É justamente isso que é possibilitado pela feminilidade.” (BIRMAN,1999, p. 171-172). Mais a frente, recorreremos a estes argumentos para o diálogo que empreenderemos com o feminino em psicanálise.

⁴*Opathos* como fundamentação da tragédia é uma concepção nietzschiana (NIETZSCHE, 1870;1872) que se afasta da clássica perspectiva abordada por Aristóteles em sua obra *Poética* (séc IV a.C), na qual a *ação* é tida como fundamento da arte trágica. Ainda que reconheçamos a importância da obra aristotélica para os estudos sobre tragédia grega durante toda história, não direcionaremos nosso estudo por sua perspectiva, pois nosso interesse não é, como o aristotélico, conceber as regras gerais que compunham a narrativa e encenação trágicas, mas partir do solo trágico que escapa às normas organizativas e marcam a natureza peculiar da tragédia.

levam o herói Orestes ao sacrifício; as Bacantes com seu ritual proibido ao olhar masculino, fazendo com que Penteu se travestisse para assisti-lo e levando-o à morte pelas mãos da própria mãe. Estes são apenas alguns exemplos, dentre tantos, em que o feminino se apresenta como enigmático na seara trágica, onde a um só tempo causa horror e fascínio.

A associação entre figuras femininas e o *pathos*, elemento fundamental da tragédia, mostra que o trágico tem em seu radical um ponto intocável, de uma visada que só se apresenta como inapreensível, em um jogo de lusco-fusco que se mostra ainda mais patente através de outra figura feminina: Iambe, a qual, segundo Vernant (1991), remete-se à poesia fundamental da tragédia. Trata-se de uma figura mitológica que possuía o poder de cura através de palavras obscenas e que carregava no rosto a figura do sexo. Do aspecto musical de seu canto satírico originam-se os versos iâmbicos, os quais estão entre as várias fontes de inspiração da poesia dionisíaca da tragédia.

Destarte, a escrita poética trágica tem em seu cerne primevo o caráter sexual e enigmático vinculado ao feminino, mostrando os contornos que a falta toma ao se fazer presente desde a gênese escrita até as apresentações sobre a orquestra. Isto se oferece como campo profícuo para pensar uma articulação com a psicanálise, na medida em que as leituras trágica e psicanalítica se deixam enredar pelo teor eminentemente faltoso inscrito pelo feminino; e já que estamos tratando de uma forma de arte, tal articulação será realizada buscando cotejar elementos que nos apontem uma dimensão da sublimação que porte estas características do feminino que a tragédia apresenta.

Feminino e Tragédia Grega

Sob o olhar que até aqui nos guiou, a criação sublimatória está sempre às voltas com a falta para gerar algo novo, pois consideramos, com Lacan (1959-1960-1995), que ela é *exnihilo* e, ao ser modelada pelo homem, porta um saber do criador e da própria criação. Isto imprime no objeto criado uma estreita relação com o significante, pois não evita a Coisa, mas a representa; de modo que ao se falar em arte estamos sempre nos remetendo a novas representações significantes. Porém, como pensar isto quando tratamos de um significante que não pode significar nada?

Trata-se, portanto, da interrogação acerca de uma criação eminentemente feminina, situada no objeto *a*, o qual

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

É um significante, este *a*. É por este *a* que eu simbolizo o significante cujo lugar é indispensável marcar, que não pode ser deixado vazio. Esse *a* artigo é um significante do qual é próprio ser o único que não pode significar nada, e somente por fundar o estatuto d'a mulher no que ela não é toda. O que não nos permite falar de A mulher. (LACAN, 1973-1985, p. 99)

Com as devidas ressalvas deste salto na obra lacaniana - que parte de 1960, no seminário 7 e chega a 1973, no seminário 20 -, referimo-nos à criação enquanto representação de um significante que nada significa. O que à primeira vista parece nos encaminhar para um abismo criativo com teor de impotência assume outro direcionamento quando compreendemos que este nada, esta falta de significante, está referido à função fálica, o que não impede a criação sob outra forma de significação. Estabelecemo-nos, assim, em um terreno criativo que está além da primazia fálica, pois, nas palavras de Lacan (1973-1985) “por ser não-toda, ela tem, em relação ao que designa de gozo a função fálica, um gozo suplementar” (p. 99).

Pensar a arte fundada em um gozo suplementar – referido ao gozo fálico sem, contudo, a ele se resumir, mas ultrapassando-o – significa conceber a criação *exnihilo* de uma obra para além da ordenação fálica em sua unicidade. Se as palavras lacanianas nos dizem que “A mulher” não existe, elas nos dizem também que o feminino se expressa no gozo Outro, enquanto transgressão dos limites falicizantes, o que mostra que a arte, sob a égide feminina, não é senão promotora de figurações que se sabem fundadas em transfigurações. Palavras que vão ao encontro das de Nietzsche (1872-2007) acerca da tragédia:

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisiaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do “pior dos mundos”. Aqui o dionisiaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística eterna e originária que chama à existência em geral o mundo todo da aparência: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência (p. 141).

Sem negar o embelezamento individualizante de Apolo, a tragédia dele se utilizaria como forma de velar a potência dissonante de Dionísio, de modo que sua criação, bem como o Homem sob a perspectiva trágica, maneja o véu da beleza como forma de esconder e delatar

sua sede desprazerosa. Não se limitando, portanto, à figuração oferecida pelo belo, o trágico situa-se para além desta aparência.

Ao articularmos esta dimensão da tragédia com o que foi dito a respeito das figuras femininas enquanto figurações do *pathos*, bem como à origem da poesia trágica remeter-se a uma personagem feminina, notamos que o feminino costura as diversas linhas que ligam o trágico a uma criação que suporta contrários para dar vazão a uma transgressão. Costura esta sempre arrematada por ares belos, ainda que enigmáticos, o que nos faz pensar no lugar do feminino face ao semblante⁵, que Lacan (1971-2009) põe em um estreito enlace já que é a mulher quem pontua a equivalência entre gozo e semblante, pois sabe o que de disjuntivo há em ambos.

A denúncia acerca do efeito disjuntivo presente no gozo e no semblante⁶ é feita pela mulher por conta de sua relação essencial com o nada, relação que genealogicamente remeteria ao Édipo e à castração, conseqüentemente, à diferença anatômica. Mas situar esta gênese não bastaria, já que não se trata de correlações condicionais; o que Lacan (1971-2009) parece nos mostrar através desta vinculação da mulher ao semblante – e que tomará maiores contornos com as fórmulas da sexuação elaboradas no Seminário 20: *mais, ainda* (1973-1985) – é a posição de sujeito que o feminino instaura, o qual, por ser essencialmente faltoso, sabe do discurso enquanto impossível e, assim, pode jogar com o semblante como tal, bem como ter um gozo fora das amarras fálicas.

Esta disposição do feminino o remete, assim, tanto à indiferenciação originária quanto à transposição dos limites tomados pela representação, é um aquém e um além do falo. Este duplo lugar exercido pelo feminino, curiosamente, toma corpo na figura de Antígona quanto a sua disposição na trilogia tebana: segundo Lesky (1996), cronologicamente Sófocles escreveu Antígona (442 a.C), Édipo Rei (430 a. C) e Édipo em Colono (401 a.C); ao passo que dramaturgicamente a trilogia teria seu encadeamento sob a ordem Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona. Diferenciação que marca, além da autonomia das narrativas entre si, o lugar de Antígona no início e no fim a um só tempo, sua condição de ultrapassagem e arrematação da trilogia já estava dado/escrito primordialmente.

⁵Nas palavras de Lacan (1971-2009): “(...) é um sinal, mesmo que não sabendo sinal de quê. Essa é a própria imagem do semblante” (p. 15); este papel de velamento exercido pelo semblante nos permite um diálogo com as caracterizações da tragédia, e suas figuras femininas, que exploramos no corpo do texto.

⁶Na medida em que Lacan (1971-2009) situa a verdade como dimensão correlata a do semblante, então a mulher, correlativamente, também denunciaria o efeito disjuntivo da verdade. O que aponta elementos para pensar o estatuto da verdade sob a égide do feminino, lançando importantes interrogações sobre saber e verdade em psicanálise; exercício que não nos debruçaremos aqui, haja vista nossos objetivos, mas que deve ser pontuado, já que em última instância é ao saber psicanalítico que respondemos e a partir dele que nos enunciamos.

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

Considerando, ainda com Lesky (1996), que é característico do conflito trágico pertencer a uma ordem que desde o início já estava estabelecida e se fará destino consumado, podemos então dizer que Antígona exerce o papel de conflito trágico dentro da trilogia tebana, já que Sófocles a criara antes mesmo das histórias que lhe dão ensejo dramático. Esta mulher, que Lacan (1959-1960-1995) refere a uma ultrapassagem da *até* para responder ao seu desejo, joga com o impossível e quebra a lógica ordinária (fálica) da busca por sentido unívoco dentro do contexto de sua tragédia, e também em referência as demais em que aparece.

A quebra exercida por Antígona, claramente guiada pelo *pathos*, borra os limites estabelecidos pela ordem fálica, deixando ao horror aquele que por esta se guia e confundindo o que se mostrava marcadamente separado. Confusão que, segundo Guyomard (1996), ocorre a Creonte – denunciando assim que ele está sob a égide fálica –, fazendo-o ver em si a questão que acusava a Antígona, em um embaralhamento identificatório:

Creonte não pode render-se ao direito de Antígona, sem com isso perder sua qualidade de homem. Se lhe desse razão “tornar-se-ia uma mulher”. A irrupção do feminino como identificação rejeitada e como nome daquilo que triunfa *com* Antígona é impressionante. (...) Essa feminilização, essa ameaça de uma dominação do feminino, é um dos nomes de sua própria loucura. Sua identidade fica ameaçada. Para não enfrentar essa questão ele se encerra numa questão - “jamais ceder” – que lhe assegura, em seu íntimo, da possibilidade de continuar a ser homem. Caso contrário, ele não poderia resistir à questão de Antígona, que, no entanto, já o possui (p. 83-84).

Novamente nos encontramos às voltas com o horror exercido pelo feminino face ao imperativo fálico, o temor da identificação feminina, porém, não afasta Creonte, mas a ela o aproxima. Neste jogo de espelhos, o feminino se oferece a Antígona e Creonte em forma de incondicionalidade e conduta inquebrantável; cada personagem, ao seu modo de operar com este feminino que os irrompe, resolve, segundo Guyomard (1996), “jamais ceder”. Esta postura, aparentemente fálica, traz consigo a perda como tributo pago pela não concessão: jamais ceder (do desejo) nem que, para tal, perca-se a própria vida.

Estas características que o feminino parece imprimir nos personagens trágicos citados mostram que eles estão em referência a um além, fazendo com que tragédia e psicanálise “descortinem uma outra relação ao gozo, o qual, em vez de se regozijar narcisicamente com a afirmação fálica da distinção da identidade, remete-se a um movimento de entrega, no qual vigora uma transcendência do ‘si mesmo’” (Maurano, 2006, p. 80). Este gozo não-fálico, gozo Outro, segundo Maurano (2006), marca a estética trágica de modo a apresentar-se em diversos personagens – o que nos esclarece a referência de Lacan (1958-1966) a Medeia para pensar a

“verdadeira mulher” – sem, contudo, limitar-se a eles, atravessando toda a criação trágica a ponto de marcar suas diferenças em relação à epopeia.

Destarte, alcançamos um delineamento da tragédia grega a partir de uma forma muito particular de gozo, o qual, ao indicar sempre uma transposição de limites, opera uma torção na lógica ao suportar contrários e deles fazer seu motor disruptivo/criativo. A partir deste delineamento, buscaremos pensar sua extensão para o conceito de sublimação, ou seja, como compreender o destino pulsional sublimatório a partir das marcas que o feminino dispõe na tragédia.

Sublimação e o feminino da tragédia

Sob o olhar psicanalítico que até aqui nos guiou, a tragédia grega, por ser uma obra artística, traria em si as marcas de um trabalho sublimatório, o que aponta a estreita ligação entre sublimação e objeto. Ligação que não é linear, já que diz do objeto por criá-lo, e assim oferecer renovadas formas de satisfação pulsional, mas não é a ele que concerne e sim à natureza própria da pulsão. Relação problemática - pontuada por Freud (1914-1996) ao estabelecer a diferença entre sublimação e idealização - que se potencializa quando pensamos os traços eminentemente femininos que, conforme as páginas precedentes, se dispõem na tragédia grega: a sublimação diz da pulsão e cria objetos, porém, o objeto trágico em seus liames femininos traz consigo a impotência de qualquer tentativa de totalização, na medida em que dispensa a ordenação fálica e se assume não-todo.

Partindo de uma circunscrição que não se encerra aos próprios contornos – eis o paradoxo constitutivo do feminino -, compreendemos como a sublimação pode se apresentar enquanto recorrência ao belo que visa o sublime ainda que este seja a negação de qualquer harmonia de embelezamento. O que parece insustentável nesta relação entre belo e sublime, mostra-se inerente à sublimação, esclarece-nos França Neto (2007):

O belo é o que constitui harmonicamente como unidade. Ele é a ilusão do sublime, apesar de se distinguir radicalmente deste último, já que a Coisa, por ser indiferenciada, não faz Um. Na sublimação, belo e sublime não se opõem. Ou pelo menos considerá-los enquanto oposição seria um empobrecimento, uma simplificação do processo. Do todo originário, é pelos caminhos do Um que a ele (Todo) tentamos retornar. O belo, ao mesmo tempo em que se propõe como a representação da Coisa, é também a última barreira contra a sua irrupção. Ele apara as arestas, torna comensurável o incomensurável, constitui uma ilusão da Coisa. Ele está no limite, na borda com horror (p. 85).

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

As palavras supracitadas, referentes ao conceito de sublimação de modo geral, mostram-se muito próximas ao que anteriormente vimos acerca da criação trágica e do feminino. Isto nos sinaliza que o vetor não parte apenas da sublimação e alcança o objeto trágico em suas dimensões de gozo feminino, mas que estes também tocam a natureza própria da vicissitude sublimatória, não havendo assim uma delimitação clara entre a dimensão feminina da sublimação e uma sublimação feminina, nem como isto se disporia na tragédia grega.

Neste sentido, se é à Antígona que Lacan recorre para pensar a sublimação, ou se remete à Medeia por ver em seu ato assassino a assunção da verdadeira mulher, a qual só pode surgir ao destruir o que há de mais precioso para si, ou ainda, se Freud recorre ao maior herói trágico na construção de um de seus principais conceitos, é porque parece haver nestes elementos intercambiáveis (feminino, tragédia grega e sublimação) um fio que liga verdade e ficção; e aqui são as palavras de Lacan (1958-1996) que esclarecem este fio:

Só importa, com efeito, uma verdade que provenha daquilo que, em seu desvelamento, a mensagem condense. Há tão pouca oposição entre esse *Dichtung* e a *Wahrheit*em sua nudez, que o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção (p. 752).

Nestes termos, verdade e ficção entrecortam-se para a inscrição na realidade psíquica, de modo a fluírem em direção ao caráter sexual que ali se dispõe. A assunção da condição erótica promovida pela sublimação via criações artísticas, porém, não tem no vocabulário psicanalítico uma linearidade já que notamos algumas referências de Freud à sublimação vinculando-a a uma dessexualização, noção presente desde que o termo é usado pela primeira vez, em carta enviada a Fliess (FREUD, 1897-1996), e mantida em obras como *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908-1996). O que parece contradizer a erotização divide espaço na obra freudiana com uma noção de sublimação que, por não passar pelo recalque, promoveria satisfação de ordem sexual e compartilhada socialmente; perspectiva que ganha força com a segunda teoria das pulsões (FREUD, 1920-1996).

Neste movimento de idas e vindas do conceito de sublimação sob a pena freudiana, notamos que ainda que o caráter sexual da sublimação pinte-se com tintas mais fortes na segunda perspectiva, ele não deixa de se fazer presente na primeira, pois, guiando-nos por França Neto (2007), a finalidade permanece a da união que se materializaria na obra criada, a qual encarna em si a ficcionalidade em seu traço de verdade.

Neste sentido, a sublimação traria consigo a marca do sexual e os objetos por ela criados herdariam esta marca em suas apresentações, as quais seriam estéticas e eróticas a um só tempo. Esta é a leitura que parece guiar Lacan (1959-1960-1995) para sua elaboração sobre a sublimação em seus efeitos de beleza e engodo, por notar que ao se falar do caráter sexual fala-se também da pulsão de morte que nela se insere. Já não é possível delimitar até que ponto o objeto sublimatório opera uma contenção e até onde dispara o caráter sexual e mortífero, palavras que muito caberiam à descrição da tragédia grega que, conforme vimos com Nietzsche (1872-2007), domestica o horror e a ele presta elogio.

Nossa hipótese de trabalho, portanto, seria a de que a contenção e elogio ao horror, realizados na tragédia, são de uma ordem não fálica, pois é enquanto gozo Outro que podemos pensar um trabalho sublimatório que suporte tantos paradoxos. Como toda hipótese, parte de alguns pressupostos mas não dispõe de conclusões estruturadas, servindo portanto como exercício investigativo em estado de movimento.

Dimensões da Sublimação na Tragédia Grega a Partir da Noção de Feminino em Psicanálise

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Trabalho original publicado no séc. IV a.c, sem data especificada na edição).

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *A metáfora paterna na psicanálise e na literatura*. Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2001.

BIRMAN, J. “Por uma erótica do desamparo”. In: Cartografias do feminino. São Paulo: Editora 34, 1999.

BRANDÃO, J. “Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo”. In: Mitologia Grega - v.II. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 113-140.

FRANÇA NETO, O. *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1920). *Além do princípio de prazer*. v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1897). *Carta 71*. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1895). *Estudos sobre a histeria*. v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1908). *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna*. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GUYOMARD, P. “Antígona e Creonte”. In: O gozo do trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R. *O peso da feminilidade*. 2003. *Maria Rita Kehl – Artigos e Ensaios*. <<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=46>>. Acesso em: 08 de maio 2013, 17h:30min.

LACAN, J. (1958). “A significação do falo”. In: Escritos. São Paulo: Editora Perspectiva. 1978.

_____. (1966). “Juventude de Gide ou a letra do desejo”. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

_____. (1959-1960). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1988.

_____. (1973). *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1985.

_____. (1971). *O Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2009.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MAURANO, D. A estética trágica do feminino e da psicanálise. *Revista de Letras*, São Paulo, 46 (2): 77-90, jul./dez. 2006.

NIETZSCHE, F. (1870). *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. (1872). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VERNANT, J. P. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. (1968). “O momento histórico da tragédia grega”. In: VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. (1981). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (1981). “O tirano coxo”. In: VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. (1981). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIDAL-NAQUET. (1969). “A caça e o sacrifício na Oréstia de Ésquilo” In: VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. (1981). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. (1973). “Édipo em Atenas”. In: VERNANT, J.P. e VIDAL-NAQUET, P. (1981). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008

DIMENSIONS OF SUBLIMATION IN GREEK TRAGEDY FROM THE NOTION OF FEMININE IN PSYCHOANALYSIS

ABSTRACT: This article investigates about sublimation by linking the concept of feminine in psychoanalysis and Greek tragedy, collating elements that point to a dimension of sublimation that has features female presented in the tragedy. To undertake such an investigation, we start from the lack, the void in both, psychoanalysis and Greek tragedy, print a state of constant change and connects to a creative movement, in the case of desire in his condition imminently defaulting. The paradoxes sustained in Greek tragedy - especially the female figures - denounce this based desirous, showing that containment and compliment to horror made the tragic an order are not phallic, because is while Other jouissance we can think of work sublimating sustained in *pathos*, understood from the creative dimension to its conflict offers.

KEYWORDS: Sublimation. Female. Greek Tragedy.

DIMENSIONS DE SUBLIMATION DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE DEPUIS LE NOTION DE FEMININ DANS LA PSYCANALYSE

RESUMÉ: Cet article examine environ la sublimation par de reliant entre la notion de féminin dans la psychanalyse et de la tragédie grecque, collationnant des éléments qui pointent vers une dimension de la sublimation qui porte caractéristiques féminines présentée dans la tragédie. Pour entreprendre une telle enquête, nous partons de le manqué, de vide qui à la fois, dans la psychanalyse et de la tragédie grecque, imprimer un état de changement constant et se lie à un mouvement créatif, dans le cas du désir en sa condition imminente manquent. Les paradoxes soutenus dans la tragédie grecque - surtout les figures féminines - dénoncent cette désireux base, montrant qui la contention et éloge à l'horreur réalisée par le tragique son d'une ordonnance ne pas phallique, car c'est pendant que jouissance Autre qui nous pouvons penser à un travail sublimant soutenue dans le *pathos*, compris à partir de la dimension créative de se conflit offres.

MOTS-CLÉS: Sublimation. Féminin. Tragédie Grecque.

Recebido em: 08-09-2013
Aprovado em: 18/11/2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

ARTUR LESCHER E O BARROCO NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

*Alessandra Affortunati Martins Parente**

RESUMO: Esse estudo analisa algumas obras do artista brasileiro Artur Lescher. A composição dessas obras parece ter origens antagônicas: por um lado, existem elementos cujas raízes poderiam ser escavadas no Renascimento e, por outro, há aspectos que remetem ao Barroco. Quando se toma distância de uma leitura mais comum acerca da arte de Lescher – que costuma ligá-la predominantemente à arquitetura modernista –, torna-se possível perceber uma faceta lúdica e infantil em suas obras. Nessa arte, a brincadeira deixa de ser um aspecto irrelevante e pueril para ganhar uma face subversiva. Ela navega na contracorrente de um espírito melancólico, próprio da modernidade e recupera a seriedade do brincar infantil. Esse lado irreverente e zombeteiro se vincula ao Barroco, mas ressurge em algumas obras de arte recentes, como as de Lescher.

PALAVRAS-CHAVE: Artur Lescher. Barroco. Melancolia. Brincadeira. Modernismo.

* *Alessandra Affortunati Martins Parente*. Psicanalista, Psicóloga (PUC-SP), Bacharel em Filosofia (FFLCH-USP) e doutoranda em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da USP.

Modernidade e luto

A modernidade é marcada por um extenso período de luto. Sucessivas mortes simbólicas abalam e ao mesmo tempo perfilam a era moderna. Uma delas é a hegemonia da Igreja Católica, que sofre forte impacto após a Reforma Protestante, liderada por Martin Lutero. A reação católica ao protestantismo também pode ser considerada como uma maneira de lidar com o luto. Não havendo meios de retroceder ao antigo modelo hegemônico, a saída parece ser negar a derrocada do regime eclesiástico. Trata-se de uma defesa contra a imponderabilidade de uma nova ordem e uma tentativa de reestabelecer os tradicionais lugares de poder. Visando resgatar a velha estrutura, a contrarreforma identifica no barroco sua principal arma para combater os ousados reformistas do sistema católico. O problema é que o estilo barroco convence pouco. A teatralidade histriônica de seu estilo excede o conteúdo a ser difundido. Ao exaltar a forma em detrimento do conteúdo, o barroco acaba por denunciar a fragilidade da verdade que procura defender. Os lapsos do discurso católico são acentuados pela arte barroca, que deveria precisamente encobri-los. O enredo inerente ao estilo não persuade nem mesmo seus atores, que recorrem à espetacularização. O maior exemplo disso está na peça de Shakespeare, *Hamlet*. Essa figura encarna a dúvida que impera sobre todas as coisas concernentes à tradição, retratando como nada é digno de confiança. Seu drama interno, testemunhado pela platéia, indica como as certezas deixaram de imperar e a assedia se alastra e impregna os ares da modernidade.

Não é por acaso, então, que Walter Benjamin (1928) traz o espírito melancólico para o centro dos dramas do barroco alemão, enfatizando esse ânimo como característico da modernidade. O declínio absoluto de quase todas as apostas modernas, calcadas antes na diversidade de dogmas e mais tarde nos valores iluministas, se dá apenas com o final da Primeira Grande Guerra. Pouco antes desta, assistimos ao nascimento da psicanálise em Viena. Ainda confiante na Lei paterna no interior da família burguesa, Freud elabora a psicanálise, destrinchando diversos conflitos inerentes à alma do homem moderno. Embora o pai da psicanálise não enuncie essa ideia expressamente, é notável como traços melancólicos perpassam as almas dos diferentes tipos de neuróticos do século XIX. A própria histeria das mulheres da era vitoriana revela um luto em relação às regalias da infância, perdidas de modo abrupto com a inserção delas na sociedade conservadora da Europa *fin-de-siècle*. Muitos sintomas obsessivos também são formas de defesa do sujeito contra inadmissíveis anseios

agressivos e de morte dirigidos ao objeto, que se voltam para o próprio eu sob forma de melancolia.

Cada um desses apontamentos, porém, mereceria uma extensa dedicação e análises mais profundas. Mas nada disso será feito aqui. Deixarei esses temas abertos para discuti-los em outra ocasião e destacarei algo particular neste estudo. O que tenho em mente é a mudança que ocorre na contemporaneidade em contraste justamente com esse paradigma moderno, apresentado acima de maneira apenas panorâmica. Em outro artigo (PARENTE, 2012), já demonstrei como algumas obras de artistas contemporâneos têm na brincadeira um de seus motes. Esse espírito zombeteiro e brincalhão escancara a fragilidade dos valores, das leis e dos costumes, que deixaram de ser sólidos desde 1919. O abalo irrevogável da tradição não deixa margem para nada além de um grande e cínico entusiasmo com a brincadeira. A alternativa a ela seria o pânico ou o desespero diante do abismo de referências que circunda os sujeitos na atualidade. Frente à isso, depositar a seriedade no gesto de brincar não parece ser algo trivial. Depois que o mundo mostrou a face negra das sérias utopias, vertidas em terror totalitário, a brincadeira se tornou área que merece empenho e atenção. No presente artigo, Artur Lescher aparece como um artista que descobre na brincadeira, levada à sério, um modo jocoso de subverter a ordem vigente. Essa faceta lúdica encontra suas origens precisamente no barroco, como veremos à seguir.

Artur Lescher e suas travessuras barrocas

A dialética é um dos caldos que alimentam a obra de Artur Lescher. Para penetrar o movimento dialético próprio dessa obra é necessário, porém, certa delicadeza. Pelas leis da física, a *colisão* de objetos em movimento provoca uma troca de energia entre eles, capaz de transformá-los ou de alterar a direção original do percurso que seguiam. Isso quer dizer que do choque entre dois objetos resultam diversas modalidades de movimento ou deformações, que podem ou não ser revertidas.

Não é o caso, aqui, de explorar as leis da física extraídas dos diferentes tipos existentes de *colisão*. Trata-se antes de considerar a física da *colisão* como um léxico capaz de ser articulado com o idioma dessas obras. À maneira dos objetos que sofrem abalo, os trabalhos de Artur Lescher nascem de uma espécie de *colisão* que, no caso específico, ocorre entre elementos contrários. O embate entre dois componentes antagônicos é suspenso e congelado, formando uma condensação harmônica. Essa harmonia não significa ausência de tensão. As

forças opostas não são extintas pelo choque. Elas se integram em uma unidade indissociável e dão forma à obra. A densidade desses pólos antinômicos unidos mantém vivo o atrito entre os elementos presentes no instante da colisão. Mas não basta reconhecer que as peças de Artur Lescher figuram um movimento antitético. Convém pensar, também, qual é a natureza dos componentes colididos em alguns de seus diferentes trabalhos.

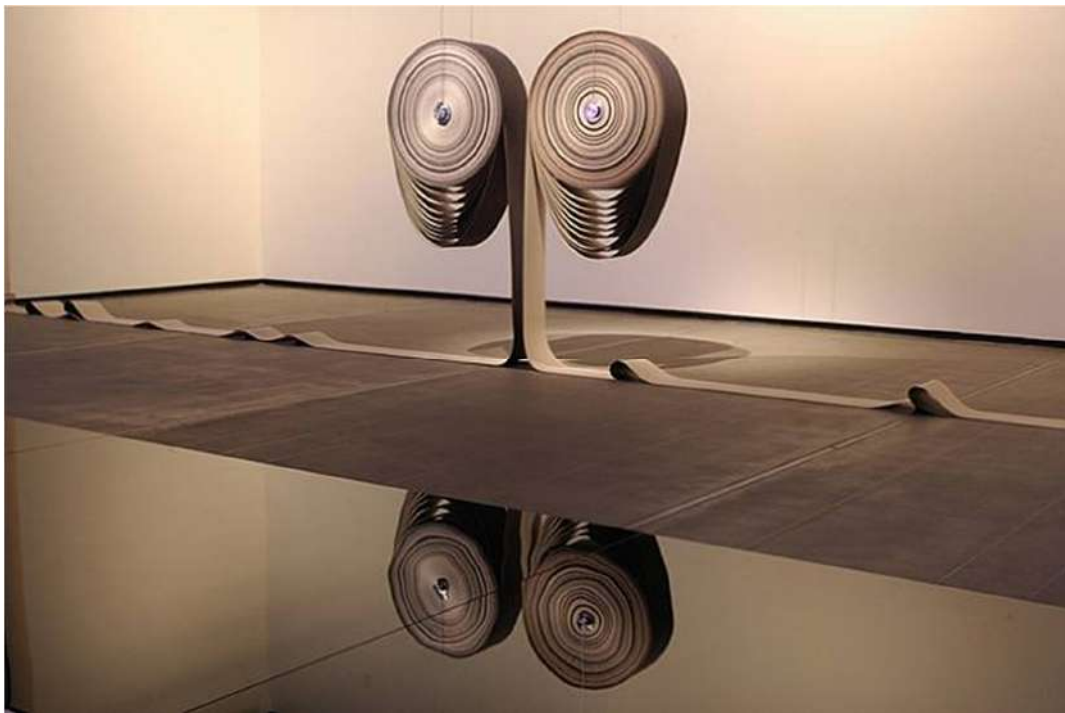
Como bem notou Aracy Amaral (2002), as formas das obras de Lescher são precisas, límpidas, elegantes. Nelas, os ângulos retos predominam. Obedecem a uma espécie de racionalidade atrelada ao concretismo paulista e à arquitetura modernista de São Paulo. Possuem certa sofisticação que as distancia de um “entorno terceiro-mundista” (Amaral, 2002, p. 7), e as coloca ao lado de um cosmopolitismo refinado e culto (*ibidem*, p. 7). A beleza dessas peças está na extração do excesso para preservar o essencial de uma ideia, o que denota um viés matemático na composição dos trabalhos.

Economia, concisão, simplicidade e racionalidade das formas contrastam com magia, sonhos, ilusão, mitos, monumentalidade, artimanhas. Entretanto, as *Elipses* e outras obras como *Pião* (1993), *Aqui e Mais Além* (2006), *Armadilha para Baby* (2002) indicam precisamente esse outro rumo para se pensar a arte de Lescher. Logo, se por um lado Artur Lescher é herdeiro de um raciocínio que segue na esteira do Renascimento, no pólo oposto poderíamos colocá-lo escavando suas raízes no Barroco.

Não se trata de reconhecer em suas peças feições ou influências barrocas, o que seria um disparate. Ler o barroquismo nas obras de Lescher significa vislumbrar em suas formas uma camada menos aparente, ligada aos sonhos, jogos, enigmas, alegorias, labirintos. Não à toa Walter Benjamin (1928) pensou a modernidade pela chave do Barroco em dramas trágicos alemães – são as sombras da modernidade que podem ser reconhecidas pelos princípios do Barroco. Para Benjamin (1939), nas cidades modernas, além daquilo que se torna visível, racional ou abstrato, há labirintos, becos secretos, desvios, passagens que sussurram a língua das crianças ou dos poetas. Nesse sentido, não seria descabido pensar que, se as obras de Artur Lescher obedecem a uma linhagem racional, tendo como guia as palavras belas formas e justa medida, também há o avesso dessas ideias que operam pela brincadeira, pela irregularidade, pela fluidez, pelo exagero, pela violência.

Mesmo na análise feita por Aracy Amaral, na qual a faceta formal das obras de Artur Lescher prevalece, há uma passagem sugestiva a propósito de *Armadilha para baby* (2002), que conduz o raciocínio por outro caminho: “[Nas obras de Lescher] sempre [há] um

princípio geométrico pensado como contraponto, antinomia ou complementaridade. Afinal, o quadrado contém o círculo ou o círculo pode conter o quadrado.” (AMARAL, 2002, p. 8). Embora o círculo possa estar implícito nos ângulos retos do quadrado, nas obras de Lescher as elipses são mais constantes, não só nas obras que levam este título, como nas curvas de *Rio* (2006/2008), *Rio da Prata* (2006) ou na instalação, *Sem título* (2006), de formato semelhante, exposta no Instituto Tomie Ohtake. Formas arredondadas e elípticas remetem ao livro *Barroco, do quadrado à elipse* de Sant’Anna, no qual os ideais que regem o Barroco são explorados. Para este autor (2000), a elipse é por excelência a forma do Barroco. Elas provocam deslocamentos. Por meio das formas elípticas, as figuras ganham movimento e o centro perde o seu eixo. Se nas imagens arquitetônicas as elipses são o excesso das formas, na retórica representam aquilo que não foi dito e que está ainda oculto. No discurso, as curvas das palavras e frases denotam faltas e ocultamentos.



Rio da Prata, 2006

Títulos como *Raios* (2007), *Chuva* (2008), *Rio* (2006-2008) remetem precisamente ao informe, ao descontrole, fenômenos da natureza dos quais somos reféns. A água, elemento instável, transitório, de fluxos e refluxos é substância ou referência recorrente nas obras de Lescher. Em vídeo-instalação de 1998, Lescher desenha as letras da palavra *memória* em uma

superfície líquida e, quase no mesmo instante em que o vocábulo é escrito, ele se esvai nesse material fluido. Assim como o rio, na visão de Heráclito, que é sempre o mesmo, porém jamais igual, as lembranças são movediças e tem consistência análoga a da água – aderem ao corpo, mas são fugazes, escorregadias, quase inapreensíveis.



Rio, 2006/2008

A água pode sugerir calma, se pensada sob forma de *Lagoas* (2006), mas também possui a força das cascatas e a violência das tempestades, a capacidade de gerar energia, a imensidão de *Rio máquina* (2008). É figura central no “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Jorra das profundezas, escorre vigorosa nas curvas e nos caminhos sinuosos, inunda territórios. Esse fluxo contínuo a aproxima da música. Físgar um único instante do tempo contínuo da água de um rio, da chuva ou de uma única nota musical de uma melodia, como na obra *Sem título* (1998) significa capturar um farelo do tempo, antes que o tempo da memória o apague por completo.



Rio máquina, 2008



Assim, a luminosidade, a perfeição e a precisão nessas obras não estão atreladas somente a traços racionais modernistas, mas também são formas de conceder consistência e solidez a algo tão difuso como o tempo e o movimento de cada coisa. Artur Lescher sobrepõe aos princípios do quadrado e da geometria, as irregularidades dos desvios, os descentramentos e tortuosidades do espaço ou de alguma substância. Se prima pela “acuidade excessiva na execução das peças” (AMARAL, 2000, p. 6), o faz de forma eloquente e persuasiva. Há algo de loquaz e grandioso em Lescher. O paradoxo entre a simplicidade elegante e o exagero monumental e prolixo faz parte dessa arte. Ao zelo minucioso e ao trabalho sério contrapõe-se uma faceta lúdica e engraçada.

A arquitetura na arte de Lescher também é uma arquitetura do deslocamento, quase de um *trompe-l'oeil*. Não sabemos ao certo se sua *Elipse* (2002) em madeira está mergulhando no plano desse mesmo material, ou se é uma extensão deste. Outras (2001) sugerem um movimento circular iminente e assustador, que, contudo, jamais passará de uma ameaça. A confusão também acontece diante de *Teus olhos* (2004-2009) de resina de poliéster e tinta automotiva, pois não sabemos se são os nossos olhos que as admiram ou se são elas a lançarem seu olhar enigmático para o espectador. Outras obras exigem ainda o próprio deslocamento do sujeito, que deve se posicionar no espaço inverso ao previsto habitualmente em alguns locais de exposição, como em sua obra *Aerólito* (1987) feita para a 19ª. Bienal de São Paulo, que flutuava em uma zona fora do eixo comum para a mostra, ou em *Se movente* (2002), que podia ser vista como um todo ao lado de fora do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em *Linha Roja* (2005), linhas vermelhas destacam ângulos corriqueiros dos ambientes da galeria, invertendo a ordem de importância dos espaços arquitetônicos. Na obra *Linha Vermelha* (2008) essas faixas saltam das paredes e formam uma espécie de raio incidente que se refrata, sem que haja, contudo, qualquer espécie de superfície propícia à mudança de sua direção. Charneiras são colocadas nessas simples linhas de madeira, que ganham autonomia e assumem feições vivas em *Metaméricos* (2010). Enquanto Lygia Clark convidava o espectador a manipular seus *Bichos* (1961), dobrando-os e desdobrando-os, os gonzos de Lescher concedem leveza e movimento às madeiras, que se tornam articuláveis e exigem do observador o resgate de certo imaginário animista, próprio das crianças.



Metamérico, 2010

No texto *Poeta criativo e seus devaneios*, Freud (1909) lembra que na infância a brincadeira é ocupação predileta. Nela a criança cria um mundo próprio. Facilmente superado por ela, o paradoxo existente entre as palavras *seriedade* e *brincadeira*, geralmente vistas como tendo significados antagônicos, é um bom caminho para se compreender o desafio enfrentado por alguns artistas. Jogos e brincadeiras são realidade para a criança e, nesse sentido, são “coisas que devem ser levadas a sério”. Superar frequentemente a antinomia entre o *lúdico* e a *seriedade*, dando a ver a *verdade* contida no brincar é o apelo feito pelas obras de Artur Lescher. Dois volumes dedicados ao caráter lúdico do barroco, mostram a relevância de tal aspecto para esse estilo de arte. “O artista do Seiscentos [...]” lembra Ávila (1994):

sente, de modo mais intenso que o renascentista, a paixão da aventura humana, porém é compelido a contê-la, a disfarçá-la, a dissimular os seus apelos e suas vertigens, sublimando-os através de uma criação em cujo processo o jogo das formas desempenha função preponderante (ÁVILA, p. 72).

Segundo esse autor, as soluções lúdicas do Barroco são simultaneamente sutis e profundas, sem qualquer semelhança com o “*carpe diem* hedonístico de Horácio, o sugar até à medula o osso da experiência existencial, o fruir até a exaustão aquilo tudo que *piace al mondo* e *è breve sogno* do veros petrarquiano” (ÁVILA, p. 72). Trata-se antes, na visão de Ávila, de agarrar o esvair do sem sentido do tempo, apreender um espaço agônico entre a materialidade passageira das coisas e a transcendente perenidade do espírito. Tal espaço é redimensionado “nas seis faces do dado, cujo lance é sempre o jogo consciente da forma, da cor, da palavra, da ideia, do ritmo, da melodia” (ÁVILA, p. 73). O jogo na arte barroca não significa, contudo, tornar-se simplesmente alheio aos acontecimentos que cercam o artista. Jogar implica certa rebeldia e liberdade próprias da infância, que incidem sobre a tradição e agem contra aquilo que constrange e sufoca na realidade material¹.

Pião (1993) apresenta esse brinquedo simples de crianças, rodopiando eternamente. Prestes a esparramar seus poderes se o frágil movimento oscilar, a obra aparentemente inocente concentra aspectos potentes. O pião sustenta o mercúrio, líquido denso e perigoso, que, como espelho, reflete a imagem daquele que o olha. Na mitologia grega o deus Mercúrio (Hermes), é deus da astúcia, da velocidade, da sagacidade. Filho de Zeus, é precoce e arguto, conseguindo, ainda criança, ludibriar até mesmo o deus Apolo, ao roubar o rebanho que estava sob seus cuidados. Sua habilidade e rapidez conduzem tanto para as trevas, como para a luz.

A base de ferro desta obra, por outro lado, remete a Hefesto, deus coxo e genial com uma profunda e incomparável ideia da beleza. Muitas vezes associado ao fogo, que vence a água, Hefesto é reconhecido por seus nobres trabalhos e pela engenhosa habilidade. Ao contrário de Hermes que era afeito a traquinagens, foi rejeitado pelos pais (Hera e Zeus), tendo que amadurecer precocemente.

No interior desta ótica não é difícil reconhecer nas obras de Artur Lescher um *arteiro*, que, como o deus mensageiro, aprendeu a fazer arte, mas como Hefesto, o faz com acuidade e sabedoria. Em *Pião* (1993) esta dualidade se torna nítida, mas não é a única obra a possibilitar leitura nesse sentido.

¹ Cf. Ávila, 1994, p. 73

Artur Lescher não abdica da brincadeira, faz mais: a exalta. Ela merece fôlego, trabalho, solidez e requinte. A faceirice de criança se consolida e inofensivos castelos de areia ganham uma forma contundente até perfurarem valores estabelecidos e compartilhados socialmente. Se o brincar da criança é determinado por seu desejo de ser grande e adulto, o adulto quer brincar, mas sabe que esperam dele que atue no mundo real. Verter sonho em realidade é trabalho do artista, como podemos ver em cada uma das obras aqui analisadas.

Metapsicologia da fluidez

Nas mãos desse artista brasileiro, natureza e cultura são duas faces da mesma moeda e nenhuma delas se rende à força da outra. A ferocidade da água que num torvelinho tudo devasta é a mesma daquela encontrada em *Pião*, obra que sustenta de forma frágil o venenoso mercúrio, prestes a ser lançado. Tão orgânica quanto a natureza, a arte é capaz de apreender pequenos fragmentos do tempo, que frequentemente se esvaem, bem como da matéria, em constante mutação. Nessas capturas, Lescher concede novo estatuto às brincadeiras, às armadilhas elaboradas pelas crianças para ludibriar os adultos, aos experimentos infantis com seres vivos – como os tatus-bola ou minhocas. Se o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas, Artur Lescher devolve a elas seu devido espaço e seriedade no mundo adulto. Isso poderia parecer pouco ou trivial, mas há precisamente neste gesto algo de subversivo: a brincadeira não se resigna às exigências do mundo estabelecido e o questiona com irreverência. Diferentemente da entrega melancólica ao eterno luto, há certo sarcasmo perante a inexorável finitude da existência. Na arte de Lescher, a brincadeira não se rende aos implacáveis ditames do tempo, aprisionando instantes preciosos em obras de profunda beleza.

Referências

AMARAL, A. A tática da elegância: entre o espacial e o serial. In: *Artur Lescher*. Cosac & Naify, 2002.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, W. (1939) “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”. In: *Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. (1928) *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FREUD, S. (1908) “Escritores criativos e devaneio”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (v. IX). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PARENTE, A. A. M. O que vem de dentro me atinge. In: *Revista Percurso de Psicanálise*, no. 48, ano XXIV: Jun/2012.

ARTUR LESCHER AND BAROQUE IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT:

The study analyzes some works of Brazilian artist Artur Lescher. The composition of his works seems to stem from antagonistic sources: on the one hand, some elements are rooted in the Renaissance period and, on the other, certain aspects denote the Baroque. When you step back from a more widespread interpretation of Lescher's art – which connects it predominantly to modernist architecture – a ludic, playful quality may be noticed. Nevertheless, in this art play relinquishes its puerile, irrelevant aspect to gain a subversive one. It surfs on the contraflow of the emblematic melancholic spirit that characterizes modernity to recover the seriousness of child play. This resulting irreverent artistic aspect is associated with the Baroque, but it also appears in recent works of art, such as Lescher's.

KEYWORDS: Artur Lescher. Baroque. Melancholia. Child play. Modernism.

ARTUR LESCHER ET LE BAROQUE DANS L'ART CONTEMPORAIN BRÉSILIEN

RÉSUMÉ:

Cette étude analyse quelques œuvres de l'artiste brésilien Artur Lescher. La composition de ses travaux semble avoir des sources antagonistes: d'une part, il y a des éléments dont les racines pourraient être creusés sur la Renaissance et, d'autre part, il y a des aspects qui font référence au baroque. Lorsque vous vous éloignez de l'interprétation plus connue de l'art de Lescher – connectée principalement à l'architecture moderniste –, il devient possible de constater une facette ludique et enfantine dans ses œuvres. Dans son art, le jeu cesse d'être sans importance, et l'enfantin gagne un aspect subversif. Elle surfe contre l'esprit mélancolique de la modernité et récupère la gravité qui caractérise le jeu chez l'enfant. Ce côté moqueur et irrévérencieux est lié à la musique baroque, mais il réapparaît aussi dans certaines œuvres d'art récents, comme chez Lescher.

MOTS-CLES: Artur Lescher. Baroque. Mélancolie. Joke. Modernisme.

Recebido em 19-08-2013

Aprovado em 10-11-2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

ARTE, FOTOGRAFIA E FORMAS DE PERCEPÇÃO EM WALTER BENJAMIN

*Anna Hartmann Cavalcanti**

RESUMO:

Walter Benjamin, em seus escritos “A pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, examina o impacto das transformações técnicas no processo de criação e recepção da obra de arte. Seu propósito é compreender como a reprodutibilidade técnica repercute e transforma o campo da criação artística e como tal transformação requer a produção de novas categorias estéticas para pensá-la. A partir da análise de ensaios de três fotógrafos dos séculos XIX e XX - David Hill, Karl Blossfeldt e Eugène Atget - Benjamin investiga como a imagem é capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, gerando reflexão e novas formas de percepção. Neste artigo, pretendo mostrar como os escritos de Benjamin permitem pensar a fotografia em uma perspectiva de experimentação e de reflexão, problematizando não apenas as rupturas resultantes do processo de transformações da arte pela técnica, mas a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas de arte.

PALAVRAS-CHAVE:Arte. Técnica. Fotografia. Percepção. Experimentação.

* **Anna Hartmann Cavalcanti.** Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Pós-Doutorado em Filosofia (UFRJ), membro do GT Nietzsche da ANPOF. Autora de inúmeros artigos publicados no Brasil e no exterior. Email: hartmann.anna@ig.com.br

No ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin ressalta que os debates travados, ao longo do século XIX, sobre as fronteiras entre fotografia e arte evidenciaram as dificuldades dos teóricos da fotografia em compreender os efeitos e o significado das profundas transformações produzidas pela reprodutibilidade técnica no campo da arte. Enquanto no século XIX muitos teóricos procuraram salvaguardar a autonomia da arte face às novas técnicas, encerrando sua reflexão estética nos limites das categorias da arte tradicional, no início do século XX a mesma perspectiva foi adotada para pensar o cinema, estabelecendo como questão central não os impactos da reprodutibilidade técnica na arte, mas a maneira pela qual os artifícios técnicos podiam reforçar a dimensão do fantástico e do miraculoso, reintroduzindo na compreensão da nova arte elementos vinculados à tradição. A partir desse diálogo crítico com os debates travados no período de surgimento da fotografia, de caráter fundamentalmente anti-técnico, Benjamin procura desenvolver uma nova perspectiva, cujo propósito não é saber se a fotografia é ou não uma arte, mas de compreender como a reprodução técnica repercute e transforma a própria obra de arte e como tal transformação requer a produção de novas categorias estéticas para pensar a criação artística. Neste artigo, pretendo mostrar, a partir de uma análise do ensaio “A pequena história da fotografia”, como Benjamin desenvolve um ponto de vista novo e fecundo para pensar a fotografia no horizonte das profundas transformações que incidem sobre a arte no início do século XX.

Arte: tradição e modernidade

No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1985) analisa os impactos profundos das transformações técnicas no processo de criação e recepção da obra de arte. Trata-se de um de seus ensaios mais lidos e comentados, que teve uma enorme importância na compreensão das transformações da arte na sociedade contemporânea. Nesse ensaio, Benjamin discute como a reprodutibilidade técnica cria uma situação inteiramente nova no campo da arte. Para compreender essa ruptura é importante considerar, primeiramente, um aspecto da recepção artística nas sociedades tradicionais: em tais sociedades estar diante de uma obra de arte é estar diante de algo único, que existe unicamente naquele lugar, no qual se enraíza uma tradição que identifica este objeto como

sempre igual e idêntico a si mesmo. É justamente porque o indivíduo contempla uma obra que existe apenas naquele local que também o instante, o aqui e agora em que se dá seu encontro com a obra, se torna único, formando uma atmosfera de recolhimento e concentração. Em contrapartida, a partir da reprodutibilidade técnica a existência única da obra, o aqui e agora que sela o encontro do espectador com o objeto de arte, deixa de ser um elemento importante, pois a possibilidade de produzir inúmeras cópias do original e de transportá-las para diferentes locais desloca o próprio modo como a obra de arte é compreendida. Como observou Benjamin, a reprodução técnica pode colocar a cópia de um original em situações antes impossíveis para o original, de modo que a pintura situada no interior de uma igreja pode ser levada para casa, o concerto executado ao ar livre pode ser escutado em um quarto.

Partindo de uma análise dessas novas condições, nas quais se dá a ruptura da arte moderna com a tradição, Benjamin ressalta que mesmo na reprodução mais perfeita existe um elemento que se perde: a existência única da obra de arte, seu aqui e agora, a partir dos quais se forma a tradição e a própria história da obra. Por exemplo, uma estátua de Vênus, que constituía entre os gregos um objeto de culto, na Idade Média era considerada um ídolo malfazejo. Percebe-se que, embora o sentido da obra se transforme ao longo do tempo, algo permanece comum às duas tradições: o caráter único da obra, denominado também por Benjamin de aura, o fato de que, independentemente dos diferentes sentidos que adquire ao longo da história, a obra continua sendo reconhecida como um objeto especial, dotada de algo único, que só a ela pertence. Benjamin enfatiza, ainda, como elemento integrante desse caráter aurático da obra, que a arte foi ao longo de grande parte de sua história inseparável da religião e de suas práticas. A estátua divina no templo, as imagens no interior de uma igreja eram um objeto de culto, estavam a serviço de rituais ou possuíam uma significação religiosa. Nas sociedades tradicionais, como enfatiza Benjamin, a arte não era criada para ser vista, sua criação estava ligada à função mágica ou simbólica que desempenhava: “O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens, no máximo ele deve ser visto pelos espíritos” (BENJAMIN, 1985b, p. 173). Em contrapartida, a partir do momento em que as obras se separam do ritual, constituindo uma esfera autônoma, aumentam as ocasiões para que sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é, como observa Benjamin, maior do que a de uma estátua divina situada em um templo, assim como a exponibilidade de um quadro é maior do que a de um afresco, localizado no interior

de uma igreja. Com a reprodutibilidade técnica, a exponibilidade da arte cresce a tal ponto que o valor de culto que antes caracterizava a obra é substituído pelo valor de exposição, o que significa que o importante não é unicamente sua existência, mas que ela seja vista. Vimos, anteriormente, como na reprodução técnica perde-se o aqui e agora, a existência única da obra de arte. A reprodutibilidade, a possibilidade de produzir uma grande variedade de cópias, seja de uma pintura, de uma foto, ou de um filme, tem como principal efeito deslocar o modo como a arte é compreendida, deslocando também a questão da autenticidade da obra. A existência única da obra é substituída por sua existência serial, dando lugar a um movimento de desterritorialização: a obra é retirada de seu espaço e continuamente realocada, produzindo, nesse processo, uma mudança no próprio modo de percepção da arte. Se nas sociedades tradicionais o que ligava um indivíduo a um quadro era uma relação de atenção e concentração, em virtude do caráter único daquela imagem, na modernidade a imagem de um quadro pode ser deslocada com tanta facilidade, pode ser reproduzida em tanto lugares, que a relação do indivíduo com a obra passa a ser caracterizada não mais pela concentração, mas pelo hábito, associado à possibilidade de ver e rever continuamente as imagens.

Ao produzir profundas modificações nas condições de criação e recepção da obra de arte, as novas técnicas alteram e produzem transformações do próprio aparelho perceptivo. Esse tema nos permite retomar um importante aspecto ressaltado no início do artigo: em sua análise Benjamin não chama atenção somente para as rupturas e perdas implicadas no processo de transformações da arte pela técnica, mas para o que este processo traz de novo, para a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas artísticas, tais como a fotografia e o cinema. Uma importante característica da reprodutibilidade técnica, e do modo como repercute na obra de arte, é a capacidade de aproximar cada vez mais o objeto do observador. Benjamin afirma que fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação apaixonada das massas modernas: “Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” (Benjamin, 1985b, p. 170) As inovações técnicas intensificam esse processo de aproximação e tornam possível a criação, na arte, de novas perspectivas: a técnica fotográfica, por exemplo, permite, a partir da seleção de determinados ângulos de observação, acentuar certos aspectos do original que são acessíveis à objetiva, mas não ao olhar humano. Permite, ainda, graças a procedimentos como ampliação ou câmara lenta, fixar imagens que escapam inteiramente da

ótica natural. Benjamin investiga as potencialidades da fotografia e sua capacidade de tornar visíveis dimensões da realidade antes desconhecidas.

Fotografia

Em seu ensaio “A pequena história da fotografia”, Benjamin (1985a) desenvolve uma reflexão sobre os primórdios da fotografia a partir da análise de uma série de coletâneas de fotógrafos, de temas e naturezas bastante diversos, produzidas ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX. O primeiro deles é David Octavius Hill, retratista famoso que compunha seus afrescos e pinturas a partir de uma série de fotografias que ele próprio produzia. Hill criou, ainda, belos ensaios fotográficos, cuja particularidade era tomar como tema rostos anônimos e não de pessoas conhecidas, como era comum à época. Benjamin interpreta uma das fotos da série intitulada *Vendedoras de peixes de New Haven*, destacando justamente esse aspecto da fotografia de David Hill¹. A imagem da vendedora de peixes ilustra o surgimento de algo novo na fotografia que a diferencia da pintura: a foto possui um aspecto tão vivo e verídico, preserva com tal nitidez algo do momento em que foi tirada que o observador sente a necessidade de procurar na imagem o aqui e agora que de alguma forma foi fixado e comunicado pela imagem. Esse aqui e agora é o do encontro entre o fotógrafo e o fotografado, que pode ser transmitido pela imagem devido ao longo tempo de exposição necessário nas primeiras fotografias. Muitas fotos de Hill foram tiradas, por razões técnicas, no cemitério de Edimburgo. Benjamin faz, a esse respeito, uma observação fundamental: é justamente porque nos primórdios da fotografia a técnica era ainda rudimentar, exigindo um longo tempo de exposição, que se tornava capaz de prolongar o instante e captá-lo, por assim dizer, de modo concentrado. A longa imobilidade fazia com que os modelos crescessem na imagem e assim a foto adquiria uma nitidez e uma impressão de durabilidade inexistentes na foto contemporânea.

A “aura” das primeiras fotos, comentada por Benjamin, está ligada tanto à relação que se estabelecia entre o fotógrafo e o fotografado quanto às condições técnicas da época. A aura corresponde aquele círculo de vapor que circunscreve o oval das antigas fotos, resultante do longo período de exposição, e que dá à imagem a impressão de durabilidade, a impressão

¹Cf. coletânea de fotos da série *Vendedoras de peixes de New Haven*, especialmente foto número 4. Imagens disponíveis em: http://www.edinphoto.org.uk/pp_d/pp_hill_calotypes_newhaven_fishwives.htm. Acesso em: 29 de abril de 2012.

de que algo dura além da foto. Esse algo que dura além da foto são as centelhas do instante, nas palavras de Benjamin (1985a, p. 99) uma “forma de estar junto”, que são fixadas na foto independentemente da intenção do fotógrafo. Esse é um aspecto importante da reflexão de Benjamin: há algo na fotografia que não se reduz ao talento artístico do fotógrafo e isso porque as dimensões que a câmera é capaz de captar são diferentes das dimensões que o olhar é capaz de captar. É como se a foto contivesse muito mais do que o fotógrafo é capaz de perceber ao clicar, de tal modo que aquilo que não pode ser fixado pelo olhar humano é tornado visível pela câmera, revelando aspectos da realidade que permaneciam até então invisíveis. Por exemplo, como observa Benjamin, percebemos o movimento de um homem que caminha, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro nos é familiar, mas não sabemos o que se passa nesse exato momento entre a mão e o metal. A fotografia nos revela o que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”, ou seja, aquilo que o olhar humano não é capaz de fixar, mas que a técnica torna visível, revelando novas dimensões da realidade: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1985a, p. 94). As fotos de Hill não revelam apenas o que é visível, e abarcado pela consciência, mas também o que é invisível, o espaço percorrido inconscientemente que, semelhante ao instante, é efêmero e nos escapa, ampliando assim o campo de percepções possíveis a partir da arte.

Um segundo exemplo desse inconsciente ótico, mencionado por Benjamin, são os ensaios fotográficos do escultor alemão Karl Blossfeldt, que no início do século fotografou uma série de plantas e pequenos objetos da natureza. Blossfeldt realizava experimentos fotográficos nos quais registrava pequenas plantas, objetos minúsculos que encontrava na natureza e os ampliava dez, vinte vezes, obtendo resultados surpreendentes². O que chama atenção na imagem ampliada desses pequenos brotos, raízes ou plantas é que parecem conter em si virtualmente uma outra imagem, como se uma imagem suscitasse uma outra imagem e esses pequenos objetos da natureza contivessem uma referência a um universo mais amplo. Em seus comentários das fotos de Blossfeldt, Benjamin mostra como nos brotos das castanheiras podemos ver mastros totêmicos, no cardo, um edifício gótico, sugerindo que o

²Cf. coletânea de fotos de Karl Blossfeldt. Imagens disponíveis em: http://www.luminous-lint.com/app/vexhibit/PHOTOGRAPHER_Karl_Blossfeldt_01/4/0/0/. Acesso em: 29 de abril de 2012.

menor objeto é capaz de suscitar a imagem de algo grandioso e bastante significativo, como um totem ou um edifício gótico.

É possível fazer, a esse respeito, um paralelo com a reflexão desenvolvida pelo romantismo alemão sobre a arte, na qual um fragmento é capaz de espelhar o universo, uma pequena partícula da natureza é capaz de conter em si o todo, tema esse bastante conhecido de Benjamin.³ August Schlegel (1963, p. 250), importante pensador do romantismo alemão, observa que o infinito não é uma ficção filosófica, situada além do mundo, mas algo “que nos envolve a todos”, somente no interior do qual podemos viver e ser. Enquanto os sentidos e o entendimento não podem apreender o infinito, este encontra expressão no campo da arte, na ilimitada associação suscitada pela fantasia e pela visão poética das coisas. Como fundamento do infinito vale que cada coisa existe não somente em sua existência individual, determinada, mas também em contínua relação com o todo, através do qual ela própria experimenta transformações: “Todas as coisas se relacionam umas com as outras, tudo significa por isso tudo, cada parte do universo espelha o todo: essas são tanto verdades filosóficas quanto poéticas” (SCHLEGEL, 1963, p. 251). Na teoria romântica a arte desempenha um papel fundamental, o de tornar possível o restabelecimento da unidade entre a parte e o todo, o finito e o infinito, da qual surge uma profunda “satisfação da alma” (SCHLEGEL, 1963, p. 78).

Embora Benjamin não faça, em seu ensaio sobre a fotografia, referência à teoria romântica, sua reflexão sobre o “inconsciente ótico” nos leva a pensar nas ressonâncias de tal teoria nas potencialidades contidas nas novas técnicas. Se as fotos de Hill, produzidas nos primórdios da fotografia, eram capazes de captar o que é efêmero no instante, as fotos de Blossfeldt, e as novas técnicas de ampliação fotográfica, são capazes de tornar visível, de revelar novas dimensões da realidade ou dimensões da realidade que permaneciam até então invisíveis ao olhar humano. Essas fotografias, interpretadas na perspectiva dos pensadores românticos, produzem um jogo de associações no qual a imagem, aquilo que é finito, aquilo que circunscreve uma forma, suscita uma nova imagem, criando a possibilidade de novas formas de percepção. A imagem, portanto, não apenas *dá a ver* um objeto ou um acontecimento, mas instaura um campo de possibilidades, *cria* um objeto ou acontecimento no jogo de associações experimentado por aquele que a contempla.

³ A tese de doutorado de Benjamin, concluída em 1919, intitulada *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, teve como tema a questão da arte na teoria romântica. Ver, a esse respeito, o livro de Seligmann-Silva, 1999.

Benjamin desenvolve, no final de seu ensaio, um comentário sobre o fotógrafo francês Eugène Atget. Atget era um ator que, descontente com sua profissão, passou a fotografar a cidade de Paris, seus objetos e paisagens, percorrendo os ateliês dos pintores da época para vendê-las. Deixou uma obra de mais de quatro mil imagens que foram, no início do século XX, descobertas e reunidas por Berenice Abbot e, em seguida, publicadas. O surpreendente em suas fotos é que o rosto humano deixar de ser, como nos primórdios da fotografia, o tema principal. Atget fotografava as ruas de Paris, suas avenidas, os terraços dos bares, as praças, as escadarias, muitas vezes desertas, como se a cidade estivesse vazia.⁴ Como observa Benjamin, suas fotos não tinham como tema as grandes paisagens da cidade e seus lugares característicos, mas espaços vazios, nos quais muitas vezes figuram objetos que parecem abandonados ou perdidos, como carroças, rodas, garrafas. Um segundo aspecto significativo de seu trabalho são as fotografias de séries de um mesmo tipo de objeto: carrinhos de mão enfileirados, vassouras penduradas do lado de fora da loja, filas de garrafas no interior de bares, mesas empilhadas no pátio de um restaurante. As fotos parisienses de Atget introduziram, no início do século, importantes inovações na arte fotográfica, abrindo caminho para a fotografia surrealista. Vejamos, a seguir, os aspectos que Benjamin destaca nessas fotos: os espaços vazios, os objetos soltos e abandonados obrigam o olhar a um distanciamento, somos levados a uma impressão de estranheza diante de espaços que, abordados de outras perspectivas, seriam cotidianos e familiares para nós. Essas fotos abrem a possibilidade de uma reeducação do olhar, que não se detém agora no que é habitual, naquilo que identificamos e reconhecemos, como o rosto humano, a cidade povoada, mas exercita o olhar nos detalhes e pormenores imperceptíveis do cotidiano, obriga a um distanciamento reflexivo em relação ao que nos é familiar. A obsessão de Atget em fotografar objetos em série é bastante significativa se considerarmos a época em que viveu, podendo ser considerada não apenas uma referência ao processo de reprodutibilidade técnica, de multiplicação de cópias de objetos e de produção de mercadorias em escala industrial, mas uma referência a própria prática fotográfica, à produção e reprodução de imagens através da fotografia. Diferentemente do pintor, que produz com sua arte um único exemplar, o fotógrafo produz uma imagem que, pela própria natureza da técnica utilizada, pode ser infinitamente reproduzida. Percebe-se, assim, que é possível estabelecer um paralelo entre a sociedade de

⁴Cf. coletânea de fotos de Eugène Atget. Imagens disponíveis em: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>. Acesso em: 29 de abril de 2012.

massas, a produção de exemplares iguais, e a prática fotográfica, paralelo este sugerido de modo bastante significativo nas imagens de objetos em série retratados em suas fotos.

Benjamin ressaltou a “significação política latente” (1985a, p. 194) das fotos de Atget, assim como estabeleceu uma esclarecedora distinção entre fotografia “criadora” e “construtiva”. A primeira é o tipo de fotografia voltada para a publicidade e para temas da moda e que, diferentemente das imagens de Atget e de Blossfeldt, não tem preocupação política ou científica. Nesse tipo de fotografia, como afirma Benjamin, o mundo é sempre belo, ela realiza infinitas montagens a partir de uma lata de conservas, é capaz de produzir poderosos efeitos com a imagem, mas não é capaz de compreender um único dos contextos em que aparece. A fotografia de Atget, ao contrário, pode ser compreendida como uma fotografia construtiva, cuja imagem não visa a sensação ou o efeito, mas a experimentação e o aprendizado. A tarefa desse tipo de fotografia é construir alguma coisa, ela sugere que as imagens devem ser lidas e produz para isso um distanciamento capaz de suscitar reflexão.

Se com David Hill e Karl Blossfeldt a técnica fotográfica mostrou-se capaz de captar dimensões efêmeras e desconhecidas da realidade, criando novas perspectivas, com Eugène Atget as imagens são constituídas por um conteúdo político, são capazes de articular criticamente o surgimento da sociedade de massas e a própria prática fotográfica, gerando reflexão e novas formas de percepção. Desse modo, os escritos de Benjamin permitem pensar a fotografia em uma perspectiva de experimentação e de reflexão, problematizando não apenas as rupturas resultantes do processo de transformações da arte pela técnica, mas a riqueza de possibilidades abertas pelas novas formas de arte.

Referências

BENJAMIN, W. A pequena história da fotografia. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia, arte e técnica: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. Obras Escolhidas, v.1.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, Campinas, Ed. UNICAMP, 1994.

KÖHN, E. Kleine Geschichte der Photographie. In: LINDNER, B. (Org) *Benjamin Handbuch*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2006.

LINDNER, B. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: LINDNER, B. (Org) *Benjamin Handbuch*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2006.

SCHLEGEL, A. W. *Die Kunstlehre*. Editado por E. Lohner. Vol. 2, Stuttgart: KohlhammerVerlag, 1963.

SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LISSOVSKY, M. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: GONDAR, J. e DODEBEI, V. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

**ART, PHOTOGRAPHY AND FORMS OF PERCEPTION IN WALTER BENJAMIN
ABSTRACT:**

Walter Benjamin, in his writings "A Short History of Photography" and "The Work of Art in the Age of Technological Reproducibility", examines the impact of technical changes in the creation process and reception of art. Its purpose is to understand how technological reproducibility affects and transforms the field of artistic creation and how such a transformation requires the production of new aesthetic categories to think it. From the analysis of essays by three photographers from the nineteenth and twentieth centuries - David Hill, Karl Blossfeldt and Eugene Atget - Benjamin investigates how the image is capable of capturing ephemeral and unknown dimensions of reality, leading to deliberation and new forms of perception. This paper intends to show how the writings of Benjamin allow us to think photography in a perspective of experimentation and reflection, questioning not only the disruptions resulting from the process of transformation of art from technique, but the wealth of possibilities offered by new forms of art.

KEYWORDS: Art. Technique. Photography. Perception. Experimentation.

**ART, PHOTOGRAPHIE ET FORMES DE PERCEPTION CHEZ WALTER
BENJAMIN**

RÉSUMÉ:

Walter Benjamin, dans ses écrits "La petite histoire de la photographie" et "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", examine l'impact des transformations techniques sur le procès de création et de réception de l'œuvre d'art. Son but est de comprendre comment la reproductibilité technique répercute et transforme le domaine de la création artistique et comment une telle transformation exige la production de nouvelles catégories esthétiques qui puissent la penser. D'après l'analyse des essais de trois photographes des siècles XIX et XX - David Hill, Karl Blossfeldt et Eugène Atget - Benjamin étudie comment l'image est capable de saisir des dimensions éphémères et inconnues de la réalité, ce qui stimule la réflexion et des nouvelles formes de perception. Dans cet article, j'ai l'intention de montrer comment les écrits de Benjamin permettent de penser la photographie dans une perspective d'expérimentation et de réflexion, en problématisant non seulement les ruptures résultant du procès des transformations de l'art par la technique, mais aussi la richesse des possibilités ouvertes par les nouvelles formes d'art.

MOTS-CLE: Art. Technique. Photographie. Perception. Expérimentation.

Anna Hartmann Cavalcanti

Recebido em : 08-05-2012

Aprovado em: 09-07-2012

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseebarroco.pro.br
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.
Memória, Subjetividade e Criação.
www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php
revista@psicanaliseebarroco.pro.br
www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

PSICANÁLISE E CIÊNCIA: A EMERGÊNCIA DE UM SUJEITO SEM QUALIDADES

*Márcio Ramos**

*Sonia Alberti***

RESUMO: O presente artigo visa contribuir com o debate entre a psicanálise e a ciência enquanto fundamento para a emergência do sujeito tal como definido pela psicanálise. Parte do recurso à Koyré realizado por Lacan para o reordenamento epistemológico da psicanálise no mundo moderno. Tal recurso permite levantar a hipótese de que a psicanálise, para além de subverter o sujeito cartesiano, e por ser filiada à ciência, é o instrumento mais eficaz para efetuar um furo no saber biologicistas apoiados nas ideologias de quantificação do real e no erro epistemológico do realismo psicológico.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Ciência. Sujeito.

*Psicanalista, Mestre em psicanálise pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Docente do Departamento de Psicologia da Universidade Veiga de Almeida – Campus Cabo Frio e Universidade Estácio de Sá – Campus Macaé.

** Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Procientista da UERJ, Pesquisadora do CNPq, Psicanalista Membro da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano. Endereço: Rua João Afonso, 60 casa 22. 22261-040 Rio de Janeiro/RJ. E-mail: sonialberti@gmail.com. Tel./Fax: 21 25273154.

“A psicanálise desempenhou um papel na subjetividade moderna e ela não poderá sustentá-lo sem ordená-lo no movimento em que a ciência elucida” (Lacan, 1953/1988, p.283).

Introdução

Em seu curso *As palavras e as coisas* (1966/2000) que trata das condições de emergência das “ciências humanas”, Foucault afirma que a psicanálise é uma contra ciência-humana. O filósofo destaca que isso não quer dizer que ela seja menos “racional”, ou “objetiva” que as outras, mas que ela não cessa de “desfazer” esse homem que, nas ciências humanas, faz e refaz sua positividade.

Do mesmo modo que Foucault, Lacan em seu escrito *A ciência e a Verdade* (1966/1998), realiza uma análise crítica das ciências humanas sustentando que o objeto que elas reivindicam – o homem – não pode ser objetivado por nenhuma ciência. Por isso, Lacan (1966/1998) afirma que “o homem da ciência não existe, mas apenas seu sujeito” (p. 873).

Lacan se vale dos estudos de Alexandre Koyré para estabelecer a vocação científica da psicanálise. Chega a dizer: “Koyré é nosso guia [...]” (1966/1988, p. 870) e o articula ao pensamento estruturalista, adequando-o à psicanálise, incluindo o sujeito do conhecimento e a incompletude da estrutura – coisa que Lévi-Strauss não iria compreender, como retomaremos.

A forma pela qual Alexandre Koyré trabalha a história das ciências se diferencia das narrativas do século XIX, que tratavam a “revolução científica” através de uma marcha contínua, progressiva e evolucionária. O epistemólogo destaca a modificação da estrutura do conhecimento a partir da alteração do pensamento científico e busca entender, por meio de análises de tratados científicos, como se deu a modificação da estrutura do conhecimento científico, visando uma historicidade lógica para a “revolução científica”.

Com o objetivo de refutar as interpretações continuístas de tendência positivista da ciência, Koyré mostra como a matematização do real dependeu da passagem do mundo antigo, baseado na cosmologia aristotélica, para o mundo da ciência galileiana. A concepção de história da ciência de Lacan, influenciada pelos trabalhos de Koyré, caracteriza a ciência como um dispositivo no qual a certeza se apoia apenas na consistência significativa. Isso significa que a formalização do real, própria da prática científica, é na verdade um arranjo

simbólico. A prática científica consiste numa matematização do real, o que se dá na contramão de uma quantificação.

Levamos a hipótese de que o recurso aos trabalhos de história da ciência de Koyré tem grande importância no retorno Freud feito por Lacan. O desenvolvimento da proposição de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem viabilizou um programa de formalização do conceito de inconsciente, assumindo uma posição frente ao discurso científico, sem colocar a psicanálise do lado de uma ciência da natureza, como alguns quiseram depreender de uma leitura possível do texto de Freud.

Na nossa hipótese, através da linguística estrutural, Lacan supera velhas dicotomias como a existente entre ciências humanas e ciências naturais e inaugura um novo campo conceitual. Ter a linguística como referência de ciência, não implica em um modelo de formalização exterior à psicanálise. Ela não funciona como um modelo de ciência, nem como uma fonte de empréstimo de conceitos sem que a psicanálise possa legislar sobre eles. A linguística funciona para a psicanálise como uma via de trabalho conceitual. De acordo com Canguilhem (1963): trabalhar um conceito é fazer variar sua extensão e compreensão, generalizá-lo mediante a importação de traços de exceção, exportá-lo para fora de sua região de origem, tomá-lo como modelo ou, inversamente, fornecer-lhe um, em resumo, dar-lhe progressivamente a função de uma forma. Desse modo, Lacan não subordina a psicanálise à linguística estrutural, ele adequa os seus conceitos ao campo de problemas psicanalíticos.

O sujeito é o significante

Tal adequação, consiste em um trabalho de esclarecimento quanto ao estatuto epistemológico do sujeito para a psicanálise, centralizando as questões relativas ao sujeito: Freud funda a psicanálise a partir da formalização da hipótese do funcionamento do inconsciente; diferencia o sujeito como fora do campo da consciência, diferente da tradição filosófica cartesiana; apresenta uma cisão do homem que não pode ser mais visto como uma unidade ou como identidade, sem uma abertura para a alteridade.

O sujeito da psicanálise, então, é deduzido da representação, ele não é mais uma coisa que pensa, uma *res cogitans*, com Koyré e com o estruturalismo, Lacan deduz o sujeito com o significante. A consequência dessa empreitada é a estruturação de um dos axiomas centrais do início do seu ensino: o significante é o que representa o sujeito para o outro significante, o que leva, necessariamente, a uma dessubstancialização do sujeito. As bases para tal desconstrução

já estavam dadas em Freud, muito antes, mesmo se este tinha dificuldades em formalizá-la, pelo pioneirismo da coisa. De todo modo, poderíamos localizar sua primeira tentativa na conhecida “Carta 52”, escrita para Fliess, em 1896. Ela expõe uma tentativa de sistematização do aparelho psíquico de forma lógica, através de letras e números:

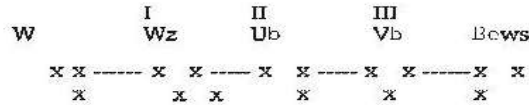


Fig 1: (Freud, 1896/2006, p.80)

As letras W, Wz, Ub, Vb, Bws correspondem, respectivamente, às percepções (*Wahrnehmungen*), traços de percepção (*Wahrnehmungszeichen*), inconsciente (*das Unbewusste*), pré-consciente (*Vorbewusste*) e estar consciente (*Bewusstsein*). A presença dessas letras representando os sistemas psíquicos nos dá uma indicação de que, apesar de Freud ainda recorrer à base neuronal nessa época, também já emprega esses sistemas representados por letras numa associação sistemática. Esta formalização guarda certa aproximação com o modelo lógico-matemático empregado pela ciência e testemunha do esforço de Freud para criar um modelo teórico de explicação do psiquismo que não tivesse que recorrer somente ao material empírico. Entendemos que esse procedimento marca a tentativa de Freud, presente desde o *Projeto uma psicologia* (Freud, 1895/2006), de, a partir de símbolos, apreender o real do qual a psicanálise se ocupa.

A elaboração do conceito de inconsciente problematizou a concepção psicológica de consciência e interrogou o estatuto da psicologia no início do século XIX. Mas isso tem por consequência interrogar também as orientações psicológicas hoje. O sentido da subversão do sujeito promovido por Freud e conceituado por Lacan a partir da dita dessubstancialização, é a mais potente arma contra o avanço das tentativas de subordinar o psiquismo a uma questão do funcionamento orgânico.

Essas novas disciplinas psicológicas e terapêuticas compõem a engrenagem de um dispositivo normalizador que visa à produção de indivíduos úteis para a sociedade disciplinar. Tais táticas de normalização estão longe de estarem relacionadas ao modo de apreensão do real. Como já destacava Carmen Gallano em 2002: hoje, através da psiquiatria biológica e das

psicologias de base neurofisiológica, decreta-se a morte da psicanálise e descarta-se a especificidade de seu discurso, acusando-a de ser um tratamento muito custoso e que demanda muito tempo; afirma-se que a técnica neurocognitiva poderia produzir resultados mais rápidos e mais eficazes. Tais psicoterapias prometem ao sujeito o bem-estar mental visando a adaptá-lo à sociedade e às funções ditas normais. São discursos que visam alcançar um reconhecimento científico se servindo de um ideal de cientificidade das neurociências. Trata-se, na realidade, do que Canguilhem (1977) denominou de ideologias científicas. Não possuem um método próprio, se valem da tentativa da apropriação da linguagem neurogenética, para se afirmarem como ciências. Na defesa à sua cientificidade, entoam “hinos de louvores” à quantificação e à localização cerebral, atribuindo ao cérebro e a genética a causa primeira das psicopatologias, a ponto de darem a entender que o cérebro e a genética ocupam o mesmo lugar que Deus ocupava no mundo pré-científico: o de causa primeira inquestionável.

Sustenta-se nesse artigo que a psicanálise é antinômica ao modelo ideológico que converteu o tratamento das questões psíquicas como fato físico. Esse movimento tem influencia de um discurso de cientificidade de cunho que não deixa de ser positivista. Diferente do biologicismo que se abriu no estatuto epistemológico presente na psiquiatria desde o século XIX, Freud defendeu a hipótese do inconsciente e do recalçamento para explicar a causalidade dos sintomas neuróticos. Isso colocou a doença mental como uma questão relativa ao simbólico, deixando de submeter o psiquismo a um modelo biológico. Essa ruptura com o biologicismo possibilitou a psicanálise operar com um campo no qual não está em questão nem um organismo nem um homem, mas um sujeito.

Jacques Lacan retomou o conceito de inconsciente e a concepção de sujeito subjacente à elaboração freudiana, aprofundando a relação lógica da psicanálise com a ciência. Para isso, ele descartou a referência biológica e aproximou a psicanálise das ciências da linguagem pois, desde o início, não há psicanálise sem fala.

Da ontologia ao homem no Universo

Em *A ciência e a verdade*, Lacan (1966/1998) afirma que o sujeito sobre o qual opera a psicanálise é o sujeito da ciência. Tal afirmação tem a forma de um axioma do qual se extraem mais três: 1- A psicanálise opera sobre um sujeito e não sobre um eu (*moi*); 2- Há um sujeito da ciência; 3- Os dois sujeitos são um.

Como se pode notar, os três axiomas se referem ao sujeito. A primeira afirmação diz respeito ao estatuto epistemológico psicanalítico. A segunda recorre a um conceito que é uma hipótese lacaniana: “sujeito da ciência”. A terceira sustenta-se em correlações históricas. Tais proposições não afirmam nada da psicanálise enquanto ciência, mas supõem uma teoria vinculada à constituição de um sujeito a partir do aparecimento da ciência.

Há em Lacan uma teoria da ciência. A ciência é fundamental para existência da psicanálise, pois a partir dela opera-se um corte que lhe dá condições de operar no mundo moderno. Lacan se apoia nos trabalhos de história da ciência de Koyré para demarcar os efeitos do corte que promoveu as condições de aparecimento de uma ciência moderna. A partir da matematização da física, o mundo finito, hierarquizado e qualitativo, dá lugar ao universo da precisão. Tal corte fica esclarecido se abordamos a ruptura que a atividade científica causou na organização cosmológica aristotélica.

Conforme Koyré em seus *Estudos de historia do pensamento científico* (1991a; 1991b; 1991c; 1991d; 1991e), o *Cosmo* de Aristóteles era organizado em uma hierarquia formada por três níveis. Esses níveis estavam localizados tomando como referência a perfeição. Eram eles: Ser (ou Deus), as esferas celestes e a natureza. Cada um desses níveis era estudado por um saber específico: a Ontologia, a Astronomia e a Física. Desse modo, cada campo de saber estudava um gênero determinado e dotado de qualidades distintas de acordo com seu grau de perfeição.

A hierarquização e a ideia de perfeição do Cosmo tinham como base a noção de lugar “natural”. Ela consistia numa noção puramente estática de ordem. Cada coisa que estivesse em sua ordem estaria no seu lugar “natural”, e tenderia a permanecer ali sempre. O corpo não só permaneceria no seu lugar “natural” como também oferecia uma resistência a todo esforço de afastá-lo. A única possibilidade de tirar um corpo do seu lugar “natural” seria pela via da violência. Mesmo assim, se o corpo depois de ter sofrido certa violência pudesse voltar ao seu lugar natural, procuraria voltar a ele. Isso expõe que a noção de movimento na física aristotélica implicava em uma desordem cósmica, uma perturbação no equilíbrio do Universo, pois ele é efeito direto da violência ou esforço do Ser em compensar essa violência para recuperar a ordem e o equilíbrio perdido, para recolocar as coisas em seus lugares naturais.

É no retorno à ordem que está implícita a ideia de movimento “natural”. Destarte, o movimento é concebido como algo transitório. Ele não pode ser concebido como um estado, mas sim, um vir a ser pelo qual as coisas se atualizam e se realizam. O fato de que cada

mudança precisa de uma causa para se explicar, implica um motor que atua conforme o movimento se efetua.

Se o movimento implica certa desordem cósmica, o que se encontra no lugar mais elevado da hierarquia – Deus – deve ser compreendido como um ser imóvel e perfeito, ele é concebido como ponto fixo e estático do Cosmo. Assim, o que não era Deus estava em movimento e ainda não teria encontrado o lugar “natural”. A perfeição de Deus era explicada por sua posição no Cosmo, ele estava em seu lugar natural, exatamente no lugar no qual deveria estar, era o mais perfeito porque não precisava se mover. O próprio ponto fixo de Deus no Cosmo impossibilitava que os outros seres chegassem a essa perfeição, a única coisa que poderia ocorrer seria aproximar-se dele, pois cada Ser já ocupava o lugar que deveria ocupar no Cosmo. Por ser concebido no ponto fixo e central dessa hierarquia, não poderia ser colocado em questão, sendo assim, todo movimento era é um motor movido por Deus, ele era a referência última das coisas que moviam. Essa referência última em Deus garante que todos os elementos do Cosmo se movimentem comandados por esse referencial absoluto: Deus é o primeiro motor do Cosmo.

Era preciso uma região de estudo diferente da ontologia para estudar as categorias das esferas celestes: a Astronomia. A ordem imutável e necessária implicada no caráter de perpetuidade e de continuidade das esferas celestes permitia um estudo matemático baseado na geometria euclidiana. Não se pode dizer a mesma coisa da física sublunar. Conforme Koyré (1991c), a Física sublunar se baseava na percepção, e era, por definição, anti-matemática.

Ela se caracterizava pela recusa em substituir o senso-comum e os fatos qualitativamente determinados pela administração geométrica dos fatos. A física pré-galileneana se fundamentava na heterogeneidade entre os conceitos matemáticos e os dados da experiência sensível, na incapacidade da matemática explicar a qualidade e deduzir o movimento. As explicações para os eventos do mundo sublunar eram meramente descritivas.

Koyré (1991d) esclarece bastante bem a impossibilidade colocada pela cosmologia aristotélica de estudar de forma matemática o mundo sublunar. Para tal concepção de mundo tentar aplicar as matemáticas ao estudo da natureza era cometer um contra-senso. Na cosmologia aristotélica a explicação do real é dada pelo impossível. Seria impossível se explicar os seres reais (sublunares) pelos seres matemáticos (esferas celestes) porque, como já mencionamos, os corpos que se movem em linha reta num espaço vazio infinito ocupavam outro lugar na hierarquia do Cosmo. Diferente dos seres reais que se deslocam num espaço

real, os corpos celestes se deslocam num espaço matemático. Não se concebia demonstrações matemáticas relativas à natureza. Por quê? Porque a natureza do ser físico era qualitativa e vaga, tudo que se poderia fazer era elencar as principais categorias do Ser (quente, mole, natural, violento, retilíneo). Era natural que uma pedra que fosse jogada para cima se dirigisse para baixo e que uma chama sempre se dirigisse para cima.

Era preciso determinadas virtudes para se estudar cada região de saber. Na visão da cosmologia aristotélica, usando as palavras de Koyré (1991b): “[...] quanto mais um espírito estiver acostumado à precisão e à rigidez do pensamento geométrico, menos ele será capaz de assimilar a diversidade móvel, cambiante e qualitativamente determinada do Ser” (p. 168).

É necessário destacar que o que visa a ideia de Cosmo de Aristóteles não é tratar de uma teologia ou de uma ciência. O objetivo da cosmologia aristotélica era encontrar um lugar para o homem no Universo. Ora, o que podemos deduzir é que sua resposta seria que *homem não seria nem divino e nem celeste, ele seria uma natureza*.

A emergência do sujeito da ciência moderna

Galileu, ao tratar matematicamente a física, rompeu com as coordenadas de mundo que regiam a Idade Antiga (KOYRÉ, 1991d). A noção de mundo natural, com todas as características da antiga Cosmologia (finitude, qualidade, hierarquia) dá lugar ao chamado universo infinito da precisão. Os problemas aí propostos reorganizam a forma de se fazer e pensar a ciência. Neste universo sobressai o pensamento sem qualidades do cálculo. O campo de problemas científicos não necessita de virtudes para fabricar o real; conseqüentemente, neste novo campo de problemas a ‘Natureza’ não tende nem para nenhum sentido, nem para um mal ou para um bem. Koyré destaca que Galileu e, mais tarde e pela mesma razão, Descartes foram obrigados a suprimir a noção de qualidade, declarando-a subjetiva e banido-a com o estudo da natureza. Isso indica que, com a fundação da ciência, suprimiu-se a percepção e os sentidos como fonte de conhecimento, declarando a postura intelectual matematizada como única forma de apreender o real.

Ora, para Galileu mostrar que seria possível estabelecer as leis matemáticas nos estudos da natureza foi preciso realizar o impossível. Tratar as questões do movimento dos corpos matematicamente é realizar algo que não tinha sido feito até então, é realizar o impossível para a cosmologia aristotélica. É em um novo mundo no qual a matemática fabrica

a realidade que as leis da física clássica ganharam novo valor. A nova física rompeu com as concepções de movimento que fundamentavam a cosmologia aristotélica. A concepção dos espaços naturais caducou depois que Galileu demonstrou matematicamente que no vácuo o objeto poderia ficar eternamente em repouso ou eternamente em movimento. Tal ideia seria considerada impossível na cosmologia aristotélica uma vez que o movimento seria a busca de uma perfeição referenciada na figura central de Deus. Dessa forma, a posição científica desloca Deus da posição central do universo e de causa última e primeira das coisas. Com esse corte efetuado pela ciência, não só Deus perde o seu lugar central, o homem perde a referência em relação a sua causa e a seu lugar no mundo.

Para Koyré, a atitude intelectual da ciência moderna pode ser descrita em dois traços que se completam. São eles: A destruição do Cosmo e, conseqüentemente, o desaparecimento na ciência de todas as considerações baseadas nessa noção; A geometrização do espaço, isto é, a substituição do espaço qualitativamente diferente da física pré-galileana pelo espaço homogêneo e abstrato de uma física baseada na geometria euclidiana. Tal concepção de espaço foi substituída pela ideia de espaço infinito governado por leis universais.

O que fizeram os reformadores da ciência dentre eles Descartes e Galileu não foi somente substituir, combater ou evoluir as teorias erradas. O que realizaram os fundadores da ciência moderna foi a destruição de um mundo no qual a forma de se construir o conhecimento científico seria a atribuição de qualidades e o senso comum. A consequência da revolução científica foi a constituição de um conceito de ciência no qual o senso comum e os preconceitos são os primeiros obstáculos a serem derrubados.

No quadro epistemológico dessa retificação operada a partir da história das ciências, os axiomas de Koyré assim se escrevem: Existe um corte entre a *episteme* antiga e a ciência moderna, que consiste na passagem do mundo do mais ou menos para o Universo da precisão; A ciência moderna é galileana, e seu projeto consiste em submeter o real à exigência de precisão e rigor do símbolo matemático; O determinismo da ciência moderna estabelece a causa formal dos fenômenos sobre os quais se aplica: trata-se da elaboração de leis regulares para os fenômenos em ruptura com a concepção medieval do finalismo.

A ciência moderna é solidária à formulação de uma teoria do sujeito, destituído de qualidades empíricas, e fundamento desta.

O sujeito cartesiano e o freudiano

A hipótese de Lacan sobre o sujeito da ciência tem como fundamento a destituição teorizada por Koyré, e passa por Descartes. Afinal, “O próprio sujeito, reduzido à equação 'penso, logo sou', se torna um sujeito sem qualidades” (SOUZA, 2007). Considerado por Lacan o primeiro filósofo moderno, Descartes mostra que a ciência moderna precisa do pensamento para operar a formalização do real, o testemunho do *Cogito*, que concebeu.

Descartes visou encontrar a verdade na ciência. O que é verdadeiro para Descartes é o que é formulado unicamente pela razão, é esse o ato que funda a ciência moderna. Na criação do seu método – baseado na lógica e nas matemáticas –, Descartes rejeita o uso dos sentidos, pois eles são enganadores, daí ele definir o sujeito como uma pura coisa pensante, *res cogitans*. Sofreu de maneira subjetiva a dessubstancialização que seu método provocou, todas as certezas vacilaram para ele, e deve ter vivido uma experiência que a personagem assumida por Jim Carrey, Truman Burbank, sofre no consagrado filme dirigido por Peter Weir (1998) e escrito por Andrew Niccol, *O show de Truman – o show da vida: a realidade é fake – falsa!* Dessa experiência, Descartes, como sujeito-pensamento, emerge de uma nova maneira, a que considera verdadeiro tudo o que a razão concebe claramente – logicamente – e de forma matematizada.

Conforme Koyré (1992), o ceticismo do primeiro momento do cogito produziu o racionalismo da ciência moderna. O cientista já não sofre com a dúvida como nosso Descartes-Truman, ele *a exerce* metodicamente. Ao mesmo tempo, fez-se *tabula rasa* de toda autoridade do mundo das qualidades. A dúvida como método separa o verdadeiro do falso, a partir de juízos atributivos.

Se foi Galileu o responsável por criar o método que inseriu o pensamento na construção do real, coube a Descartes a inserção do sujeito no processo racional da ciência. Ele estabeleceu a quebra da relação direta entre o real e a realidade e a disjunção entre percepção e pensamento.

Conforme Alberti e Elia (2008), a partir de Descartes inaugura-se uma separação entre o objeto na ciência e no discurso. A ciência constrói seu objeto de forma lógico-matemática de construir seu objeto, ou seja, metafórica, introduzindo uma hiância necessária entre o objeto tal como nos aparece na realidade e o objeto produzido conceitualmente pela ciência. O discurso do método científico distingue um mundo em que as coisas existem através da

representação conceitual, deixando de fora outro, onde as coisas são dadas pela experiência sensível.

Este pensamento moderno, destituído de qualidades não é só necessário à ciência moderna, ele foi também indispensável para fundamentar o inconsciente freudiano. O inconsciente freudiano é cartesiano, não porque esse é datado no mundo moderno, mas por afinidade discursiva. Assim como a física matemática elimina as qualidades dos existentes, a teoria do sujeito que responde a essa física deve despojá-lo de qualquer qualidade porque, no fim das contas, o sujeito sem qualidades é o sujeito da ciência.

Ora, a teorização de Freud sobre o inconsciente baseia-se nisso, e mesmo em seu texto em que mais parece idealizar a ciência – “O futuro de uma ilusão” (Freud, 1927) –, escrito, na realidade, para colocar em questão o sujeito da crença religiosa, o caminho que faz é, fundamentalmente, o mesmo de Descartes. Verifiquemos a concepção de ciência em Freud, articulada as suas tentativas de formalização do aparelho psíquico.

Assim como em Lacan, há em Freud uma teoria da ciência, que Lacan (1964/1998) chama de cientificismo porque o modelo de ciência ao qual Freud tentava articular a psicanálise é normalmente visto como o da ciência natural. Na realidade, o ideal de ciência para Freud é bem mais a física, afinal seu texto bombástico que afirma uma sexualidade infantil já em 1905, é absolutamente contemporâneo à publicação da teoria da relatividade, de Einstein, também em 1905, “E qualquer um de nós sabe o quanto aqueles Ensaio e essa teoria significaram para todo novo tempo então inaugurado” (ALBERTI, 2008, p. 77). Sabemos também do respeito mútuo, sobre o que ainda testemunha a correspondência que trocaram muitos anos depois (Freud, 1932/2006)

Com efeito, a teoria da ciência de Freud inclui o conceito de inconsciente, o que significa afirmar que, apesar de Freud visar um modelo de cientificidade para a psicanálise, na realidade ele rompeu com uma forma de pensamento orientado pelo positivismo e pela defesa das ciências da natureza como ideal de cientificidade para as ciências humanas. Como esclarece Mezan (2007), no contexto histórico de Freud as “atividades humanas” – também entendidas como civilização – eram estudadas pelas chamadas ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*) que se diferenciavam das ciências da natureza (*Naturwissenschaften*). Mas Freud não se submeteu a essa distinção, há em Freud uma preocupação em estabelecer uma ciência do psiquismo que estivesse rigorosamente de acordo com o paradigma de cientificidade da época, fornecido pelo conjunto das ciências naturais.

Existem vários textos em que Freud trabalha a relação do estatuto da psicanálise com a ciência (cf. os textos de 1914/2006b; 1915/2006; 1925/2006b; 1926/2006, entre outros), detenhamo-nos em “Sobre uma *Weltanschauung*” (1933/2006). A questão que orienta Freud nessa conferência é a seguinte: a Psicanálise envolveria uma concepção filosófica de homem, de sua natureza? Não, responde o texto, ao aproximar os sistemas filosóficos à *Weltanschauung* que Freud define como “construção intelectual que soluciona todos os problemas da nossa existência uniformemente, com base em uma hipótese superior dominante, a qual, por conseguinte, não deixa nenhuma pergunta sem resposta e na qual tudo o que nos interessa encontra seu lugar fixo” (p.155).

De saída então, demonstra como a ideia de uma *Weltanschauung* traz, intrinsecamente, ideais de conduta para orientar as ações humanas: é pela necessidade de se sentirem seguros que os homens defendem suas visões de mundo, recusando considerar qualquer objeção sobre ela.

Freud contrapõe a isso a psicanálise porque ela apresenta uma especificidade sobre a teorização do psiquismo, seria, então, inadequado que a psicanálise desenvolvesse uma concepção própria do Universo que lhe é extrínseco. Então, por um lado, a psicanálise apresenta um recorte muito específico e estuda apenas uma parte do real, tal como os outros saberes, científicos, por outro, não tem uma solução para nossa existência. Por isso ela precisaria aceitar a *Weltanschauung* da ciência que, como a psicanálise, inclui seus limites e, por não alcançar “a *uniformidade* da explicação do universo [...] o faz apenas na qualidade de projeto, cuja realização é relegada ao futuro” (p. 156). Já em 1895 é essa a visada freudiana, quando anota em seus papéis que jamais publicaria que “A finalidade desse projeto é estruturar uma psicologia que seja uma ciência natural [...] isto é representar os processos psíquicos como estados quantitativamente determinados” (1895[1950]/2006, p.102).

Em seu “Projeto”, como vimos, faz uma primeira tentativa, mas subvertendo qualquer possível relação direta com o cientismo quando, ao esquematizar o psiquismo pela via das letras – que aparecem designando sistemas e quantidade de energia do aparelho – subordina sua primeira explicação sobre o aparelho psíquico, que se tornou o fundamento para a metapsicologia, ao discurso da ciência no que ele tem de mais distante, justamente, de uma *Weltanschauung*: a matematização ou, melhor, a matemização, como diria Jacques Lacan anos depois, de seus conceitos.

Cinco anos depois, ao publicar *A Interpretação dos sonhos*, sustenta que existe um pensamento inconsciente e que é possível de construir um método científico para a investigação desse inconsciente. *A Interpretação dos sonhos* explicita o núcleo do programa epistemológico da psicanálise, a ciência do inconsciente, ou seja, uma ciência que localiza o pensamento fora da consciência de si. Trata-se do *Cogito* freudiano (MILNER, 1996) que subverte o cartesiano, sem de deixar de responder às exigências científicas do *Cogito*: 1- Exclusão de todo e qualquer conteúdo qualitativo do saber, do domínio do pensamento; 2- O evanescimento do sujeito.

O segundo axioma diz respeito que o sujeito do inconsciente aparece em um caráter pontual. Tal proposição fica mais clara em seu artigo de 1915 *O inconsciente*.

Em 1915, Freud afirma, logo de início, que é nas lacunas do consciente que se deve procurar o caminho para o inconsciente: nas formações do inconsciente, como as nomeia. No que se refere às suas características, nenhum processo químico ou psicológico pode dar-nos qualquer ideia a respeito da sua natureza. Estas lacunas não significam uma negação do pensamento, pelo contrário, elas significam que o domínio do pensamento é o inconsciente que possui uma lógica diferente da consciência de si. Tomando como modelo a forma pela qual Milner (1996), conceitua o inconsciente freudiano, através desse artigo metapsicológico, podemos afirmar que o conceito de inconsciente pode ser delimitado a partir de quatro proposições. São elas: 1- Existem pensamentos inconscientes; 2- Existem pensamentos que são estranhos à consciência de si; 3- O sonho, o chiste, o ato falho, e o sintoma são pensamentos estranhos à consciência de si; 4- A consciência de si não é a propriedade hegemônica do pensamento; 5- O sonho, o chiste, o ato falho, e o sintoma são a via régia do inconsciente.

Através do conceito de inconsciente, podemos entender que o sujeito do pensamento não é sua identidade, o que dessubstancializa o *Cogito* cartesiano. O *Cogito* freudiano responde às exigências da ciência moderna visto que ele não é uma realidade empírica – pois a ordem do sensível não interessa em nada a ciência e nem a psicanálise – e que sua teorização se fundamenta na exclusão de todo e qualquer conteúdo qualitativo do saber. Daí Lacan deduzir que a psicanálise opera justamente com o que a ciência excluiu do seu campo do saber: o sujeito. Este, por sua vez, não pode ser apreendido, como um objeto empírico. Podemos pensar, com o auxílio de Lacan (1954-1955/2010), que o que Freud coloca em questão através da teoria psicanalítica é que o sujeito e o objeto não são de maneira nenhuma

a mesma coisa. O ser do ponto de vista científico, não se pode apreender. Pois o ser não é da ordem científica.

A experiência não é o experimento

No início dos anos 1950, a relação da psicanálise com a ciência foi abordada pelos pós-freudianos¹ de um modo cuja consequência seria a subordinação do saber psicanalítico ao conhecimento médico e biológico. Tal projeto implicou numa deturpação dos conceitos psicanalíticos relidos através de uma ideia de eu. Visando um vocabulário “científico” à psicanálise, os pós-freudianos estabeleceram equivalência entre conceitos totalmente heterogêneos como pulsão e instinto, desejo e necessidade. A psicanálise sofria de um lado a ameaça de perder seu objeto, o inconsciente, em proveito de uma psicologia do eu e, por outro lado, a ameaça de ser subordinada ao conhecimento médico.

Hoje, quando alguns chegam a supor a possibilidade de encontrar o psiquismo em neuroimagens, o inconsciente freudiano sofre uma desconstrução: supor-lhe uma localização cerebral, – anatômica –, ou uma identificação neural – fisiológica e bioquímica –, na contramão da formalização do conceito tanto por Freud quanto por Lacan de que ele é efeito do discurso, ressubstancializa toda *Weltanschauung*. Com efeito, “ao substancializar o inconsciente, perde-se de vista que a subjetividade humana, como aponta a psicanálise, é marcada pela linguagem que é material” (ERLICH & ALBERTI, 2008, pp. 49-50).

Nesse sentido, o desafio de Lacan, foi reconduzir o estatuto epistemológico da psicanálise ao seu objeto, o inconsciente e, como defendemos anteriormente, foi a influência de Koyré que permitiu Lacan aproximar a psicanálise da ciência de uma outra forma, pois, além de esclarecer o corte entre o mundo finito, hierarquizado e qualitativo e o pensamento matematizado e infinito da física galileniana, estabelece uma diferenciação importante entre a experiência e o experimento. Este funciona como refutação ao modelo quantitativo positivista e, ao mesmo tempo, esclarece a importância da teoria na formulação das hipóteses científicas. Para Koyré, a ciência se fundamenta pela teorização do real, sendo o experimento,

1

Estamos nos referindo precisamente aos analistas adeptos do que ficou conhecido como psicanálise do eu.

a materialização da teoria. Portanto, a ciência trabalha com a teorização e não pela quantificação baseada nos fatos observados (KOYRÉ, 1991).

Como argumentamos, os reformadores da ciência, dentre eles Galileu e Descartes, realizaram a destruição de um mundo no qual a forma de se construir o conhecimento seria a atribuição de qualidades e o senso comum. A consequência da revolução científica foi a constituição de uma história de retificação na qual a produção de conhecimento pelo primado da experiência (aquela criada pelos órgãos do sentido) foi o primeiro obstáculo a ser derrubado.

Os historiadores da ciência de base positivista insistem no seu caráter empírico e concreto em oposição o caráter lógico-abstrato para definir a estrutura do fazer científico. Tal posição de história das ciências defende que o conhecimento científico se constituiu através de uma evolução da experiência propiciada pelos órgãos dos sentidos e não uma ruptura com ela, justamente. Entretanto, como destaca Koyré (1991e), não foi a experiência, mas sim, a experimentação:

Uma pura coleção dos dados da observação não constitui uma ciência. Os fatos devem ser ordenados, interpretados, explicados. Em outras palavras, só quando submetido a um tratamento teórico é que o conhecimento dos fatos se torna uma ciência (1991e, p.272).

No modo em que a ciência opera, o experimento funciona como um método de produção de dados regido pela matematização. De acordo com Koyré (1991e), quando Galileu declarou que “o livro da natureza é escrito em caracteres geométricos”, fez com que a obtenção do conhecimento fosse vinculada ao arranjo matemático. O experimento só existe como uma hipótese, é um modo de dar realidade à teoria.

Há uma distinção em Koyré entre a quificação e a matematização do real. Ele descreve a matematização própria do trabalho científico, como um processo de formalização, isto é, uma substituição de uma concepção baseada no imaginário da experiência, para uma concepção baseada no arranjo simbólico da teoria. É como Lacan retomará Koyré na articulação com sua leitura do estruturalismo.

O Estruturalismo é disjunto do positivismo

De acordo com Coelho (1967), não podemos falar de um conceito único para o termo estruturalismo. As diversas disciplinas constituídas sobre a égide do estruturalismo se construíram sobre uma orientação de escolas lingüísticas totalmente diferentes, tornando

impróprio o uso indistinto do conceito para todas elas. Entretanto, essas escolas, cada uma ao seu modo, apresentam concepções e métodos que implicam o reconhecimento de que a língua é uma estrutura ou um sistema. Diz Joseph Hrabák: “O estruturalismo não é uma teoria nem um método; é um ponto de vista epistemológico” (*apud* CÂMARA JR., 1967, p.5-6).

O estruturalismo surgiu como um modelo de ciência para as ciências humanas em um momento em que acreditava-se que o estatuto das chamadas ciências da natureza poderia se estender para fora dos seus limites pela via do método experimental. Em oposição a isso, as ciências conjecturais que se inscreveram sobre a égide do estruturalismo privilegiam um tratamento matematizado do seu objeto, se distinguindo das ciências da natureza nos seguintes aspectos: Primeiro: as disciplinas de base estruturalista trabalham objetos humanos e não naturais, e, segundo: é a noção de matematização que ali se amplia, se relacionando à dissolução das qualidades sensíveis (MILNER, 1996).

De acordo com Milner (1996), a linguística estrutural se constitui obedecendo ao mesmo gesto que funda a ciência moderna: a destituição das qualidades sensíveis através da matematização. Observando que a matematização é uma linguagem destituída de imaginário, um saber que cria objetos, separando a palavra da coisa, o autor denomina o procedimento da linguística estrutural de “matematização estendida”. Para se referir à operação própria da ciência moderna, Milner utiliza o termo “literalização”, entendendo que o significante é puramente matemático, e a matemática é puramente da ordem significante. “Os conceitos da psicanálise se apreendem em um campo de linguagem [...]” (LACAN, 1953/1998, p.239), o que tem por consequência que 1- O inconsciente é estruturado como uma linguagem; 2- o significante é o que representa o sujeito para o outro significante.

Entende-se que esses axiomas funcionam como uma resistência ao modelo biológico, exprimindo a elaboração de um modelo estrutural porque dessubstancializam o próprio homem como objeto. Contra as práticas de psicologização e biologicização, Lacan alude a um movimento na história da ciência que ele designou de os “praticantes da função simbólica”, incluindo nesse movimento os psicanalistas. Tais “praticantes” questionam a noção de homem como princípio explicativo e, conseqüentemente, proclamam um “anti-humanismo” teórico realizado pela antropologia estrutural. “A forma de matematização em que se inscreve a descoberta do *fonema*, [...], leva-nos aos próprios fundamentos nos quais a doutrina final de Freud aponta [...]” (LACAN, 1953/1998, p. 286 grifos do autor).

Lacan questiona: “O que é o sujeito?” para logo afirmar: “O sujeito é ninguém. Ele é decomposto, despedaçado. E ele se bloqueia, é aspirado pela imagem, ao mesmo tempo enganadora e realizada do outro, ou, igualmente, por sua imagem especular. Lá, ele encontra sua unidade” (1954-1955/2010, p.79). Com isso, rompe com a ideia de uma substância para o sujeito e introduz uma interação ética dinâmica entre sujeito e estrutura (COSTA-MOURA & SILVA, 2012, p. 379). Sendo o eu uma ilusão que se constitui por uma identificação, o sujeito não é o eu, localiza-se no inconsciente que é constituído pela estrutura e linguagem simbólica. Eis também o que Lévi-Strauss não compreendeu, porque não era, justamente, um psicanalista. Como observa Elia (2012, p. 13), Lévi-Strauss questiona Lacan por causa do uso que faz do estruturalismo que surgiu para retirar o humanismo das ciencias conjecturais e “vem você insistir em enfiar esse tal de sujeito na estrutura!”. Na realidade, “esse tal de sujeito” de Lacan, “não representava a reintrodução, pela porta dos fundos, do humanismo [...], mas a incidência do real, do irreduzível ao simbólico, na própria estrutura” (Elia, idem).

Levaria ainda alguns anos para Lacan demonstrá-lo de forma definitiva, o que aconteceu no momento em que pode definir “o campo da psicanálise como distinto do campo da linguística que estuda a linguagem desencarnada” (CALDAS, 2012, p. 88), ou seja, o lugar da estrutura em psicanálise como derivado, antes de tudo, de *lalangue*, conceito e neologismo que faz o equívoco entre a língua, a linguagem e a lalação do bebê em um tempo anterior ao da fala.

A emergência do sujeito

A psicanálise desempenha no mundo moderno a função de teorizar sobre o sofrimento particular através do universal do conceito. Para tanto, ela opera com o que a ciência exclui dos seus cálculos: o sujeito e sua verdade. A hipótese fundamental desse trabalho implicou sustentar que os conceitos psicanalíticos se direcionam ao sujeito do inconsciente que, por definição, não pode ser dotado de realidade empírica ou de unidade. Por se direcionar a um sujeito, a psicanálise se vale da materialidade presente na palavra e na linguagem como suporte da constituição subjetiva. A linguagem e as palavras, para a psicanálise, são elementos não naturais constituintes da ordem humana.

Os axiomas citados serviram de alicerce para avaliar a psicanálise como uma das consequências lógicas do aparecimento da ciência. Com base no recurso de Lacan a Koyré, pode-se vislumbrar que enquanto Galileu tornou possível a literalização do real, Descartes

elaborou o sujeito da ciência através do *cogito*. Esse sujeito coloca seu modo de emergência no pensar, por isso ele é um sujeito totalmente dessubstanciado e evanescente, visto que ele só emerge no momento de irrupção do pensamento. O pensamento, desprovido de todos os dados empíricos e de substância fundamenta o inconsciente freudiano. O conceito freudiano de inconsciente retificou o *cogito* cartesiano, tirando do pensamento, as qualidades empíricas.

A psicanálise se aproxima dos axiomas da ciência ao destituir seu objeto de todo caráter empírico. A ordem do sensível não interessa em nada a ciência e nem a psicanálise. O que psicanálise efetua a partir da sua teoria é a cisão entre o sujeito e o objeto. A lógica de funcionamento inconsciente introduz a separação radical entre o campo das representações e o campo da coisa. Isso está presente na própria constituição subjetiva, e nos conduz a afirmar que o sujeito não pode ser apreendido, como um objeto empírico. Pode-se confirmar, com o auxílio de Lacan (1954-1955/2010), que o que Freud coloca em questão através da teoria psicanalítica é que o sujeito e o objeto não são de maneira nenhuma a mesma coisa. O ser do ponto de vista científico, não pode ser apreendido, pois o ser não é da ordem científica.

Para concluir, é preciso lembrar que “Lacan utilizou clinicamente o conceito de estrutura” (ROCHA MIRANDA, 2012, pp. 425-6), e isso para incluir nele o registro do real. Assim, é o real que comanda toda significância no campo estabelecido por Freud (idem, p. 427) e, em última instância, é essa a grande subversão desse campo. Daí ser compreensível a dificuldade de outros discursos alcançarem a representabilidade da psicanálise, ela, na verdade, não existe, o real se define por estar fora do simbólico.

Referências:

ALBERTI, S. Tempo e entropia. Anais do V Encontro Internacional da IF-EPFCL “Os Tempos do sujeito do inconsciente”, julho de 2008. pp. 77 a 83. Disponível em <http://www.campopsicanalitico.com.br/biblioteca/anais.pdf>. Acesso em 3/7/2013.

ALBERTI, S.; ELIA, L. Psicanálise e Ciência: o encontro dos discursos. *Rev. Mal-Estar Subj.* [online]. 2008; v.8, n.III: p. 779-802. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/malestar/v8n3/10.pdf>>. ISSN 1518-6148. Acesso em: 18 ago. 2011.

CÂMARA JR, J. M. O Estruturalismo linguístico. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 15/16, p. 5-43, 1967.

CANGUILHEM, G. *Dialetique et philophie du nom chez Bachelard*. Paris: Revue international de Philosophie, 1963.

_____. O que é uma ideologia científica? In: *Ideologia e racionalidade nas ciências da vida*. Lisboa: Edições 70, 1977: p. 73-89.

CALDAS, H. A estrutura do inconsciente laciano. In: ELIA, L. & MANSO, R. (orgs.) *Estrutura e psicanálise*. Rio de Janeiro, Cia. de Freud, 2012. pp. 80-90.

COELHO, E. P. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos. In: *Estruturalismos antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia, 1967, III-LXXV.

COSTA-MOURA, F. & SILVA, M.E.A. Função ética do real e advento do sujeito. In: ELIA, L. & MANSO, R. (orgs.) *Estrutura e psicanálise*. Rio de Janeiro, Cia. de Freud, 2012. pp. 373-387.

DESCARTES, R. *Meditações*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

ELIA, L. Preâmbulo. In: ELIA, L. & MANSO, R. (orgs.) *Estrutura e psicanálise*. Rio de Janeiro, Cia. de Freud, 2012. pp. 11-12.

ERLICH, H. & ALBERTI, S. O sujeito entre psicanálise e ciência. In *Psicologia em Revista*. Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 47-63, dez. 2008. Disponível em periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/.../347. Acessado em 4/7/2013.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. Estudos sobre a histeria (1893). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v.2

_____. As neuropsicoses de defesa (1894). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 3.

_____. Projeto para uma psicologia científica (1895[1950]). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v.1

_____. A carta 52(1896). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 1

_____. A Interpretação dos sonhos (1900). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 5

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 7

_____. História do movimento psicanalítico (1914). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 7 a

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 9 b

_____. Pulsão e os Destinos da Pulsão (1915). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 14

_____. O Inconsciente (1915). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. XIV

_____. Além do Princípio do Prazer (1925). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006.v.8 a

_____. Autobiografia (1925). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 8 b

_____. A Questão de uma Análise Leiga (1926). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 20

_____. O Fetichismo (1927). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 21

_____. Novas conferências de introdução a psicanálise (1923). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 34

_____. A questão de uma Sobre uma *Weltanschauung* (1933). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. 33

_____. A divisão do eu nos processos de defesa (1938). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 2006.v. 34.

GALLANO, C. Psicanálise e Neurociências. *Heteridade 2*. Revista da Internacional dos Fóruns do Campo Lacaniano, Rio de Janeiro: Campo Lacaniano, Out. 2002, p. 127-138

GARCIA-ROZA, L. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

IANNINI, G. Nem *physis*, nem *psyché*: o papel da estrutura no reordenamento epistêmico da psicanálise. *Philosophos - Revista de Filosofia*, 2008 Jul/dez.; v.13, n.2: p.43-60. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/philosophos/article/view/4004>>. Acesso em: 29. Jan. 2012

Jorge. M. A. C.. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: J. Zahar. v. 1, 2005.

KOYRÉ, A. A contribuição científica da renascença. In: *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991a.

_____. Galileu e Platão. In: *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991b.

_____. Galileu e a Revolução científica do Século XVII. In: _____ *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991c.

_____. Do mundo do “mais ou menos” ao universo da precisão. In: _____ *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991d.

_____. Uma experiência de Medida. Lisboa. In: _____ *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991e.

_____. Considerações sobre Descartes. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

Lacan, J. A Função e Campo na Fala e da Linguagem em Psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar 1953/1998.

_____. *O Seminário, Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1954-1955/2010.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1957/1998.

_____. A ciência e a verdade. In: *Escritos.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1965/1998.

MEZAN, Renato. Que tipo de ciência é, afinal, a Psicanálise?. *Nat. hum.* [online]. 2007, vol.9, n.2, pp. 319-359. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v9n2/v9n2a05.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2010.

MILLER, J. A. A lógica significante. In: *Matemas II.* Buenos Aires: Manancial, 1988.

MILNER, J-C. A. *Obra Clara: Lacan, a ciência e a filosofia.* Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1996.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística geral.* São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, F.M.P. (2007) A importância do pensamento de Koyré para a orientação lacaniana. in *aSephallus.* vol. 3, no. 5, nov. 2007-abr.2008. http://www.isepol.com/asephallus/numero_05/resenhas.htm. acesso em 2/7/2013.

PSYCHOANALYSIS AND SCIENCE: the emergence of a subject without qualities

ABSTRACT:

This paper aims to contribute to the debate between psychoanalysis and science as the basis for the emergence of the subject as defined by psychoanalysis. Part of the appeal to Koyre done by Lacan to the epistemological reorganization of psychoanalysis in the modern world. This feature allows to hypothesize that psychoanalysis, in addition to subvert the Cartesian subject, and be affiliated with science, is the most effective tool to make a hole in biologicist knowledge supported the ideologies of quantification of the real and the epistemological error psychological realism.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Science. Subject.

LA PSYCHANALYSE ET DE LA SCIENCE: l'émergence d'un sujet sans qualités

RESUME:

Cet article vise à contribuer au débat entre la psychanalyse et la science comme fondement pour l'émergence du sujet tel que défini par la psychanalyse. Une partie de l'appel à Koyré fait par Lacan à la réorganisation épistémologique de la psychanalyse dans le monde moderne. Cette fonction permet de faire l'hypothèse que la psychanalyse, en plus de subvertir le sujet cartésien, et être affilié à la science, est l'outil le plus efficace pour faire un trou dans la connaissance biologicist soutenu les idéologies de la quantification du réel et de l'erreur épistémologique réalisme psychologique.

MOTS-CLÉS: Psychoanalysis. Science. Sujet.

Recebido em: 15-10-2012

Aprovado em: 03-12-2012

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.

Memória, Subjetividade e Criação.

www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 11, Issue 02: December, 2013

Table of Content

Editorial09

Nilda Sirelli

Articles

DELUSION AND KNOWLEDGE INVENTION: The delusion as invention and the knowledge invention about delusion.....14

Raquel Coelho Briggs de Albuquerque

THE KNOW AND THE TRANSFERABLE LOVE: in the life and in the analytical practice, the customer is apt to revouce of the enjoyment for know?29

Luiza Pessin

THE TRANSFER AND ITS CLINICAL MANAGEMENT....41

Nilda Martins Sirelli

**WHAT THE ANALYST CAN OFFER THE ADOLESCENT
SUBJECT?52**

Aline Lima Tavares

**SUPERSELF, DESIRE AND ENJOYMENT: incidences in
clinical hysteria.....60**

Irvina Leite de Sampaio e Laéria Fontenele

THE ANGUISH IN THE FACE OF SUCCESS.....80

Maurício Eugênio Maliska

**CRYSTALLIZED IDENTIFICATIONS: The
acknowledgement in the cultural policy.....92**

Alexandre Fernandes Corrêa.

**THIS WRITING OF THE IMPOSSIBLE: An approach of
the real on "a breath of life" by Clarice
Lispector.....109**

Ingrid Mara Cruz Klinkby e Paulo José Carvalho da Silva

**CONSIDERATIONS ON THE BEAUTIFUL THROUGH
NIETZSCHEAN PHILOSOPHY: Reading of the Picture
of Dorian Gray.....136**

Yvisson Gomes dos Santos

THE EXPERIENCE OF POETRY IN LOVE DANTE MILANO.....	148
Alexandre Fernandes Côrrea	
DIMENSIONS OF SUBLIMATION IN GREEK TRAGEDY FROM THE NOTION OF FEMININE IN PSYCHOANALYSIS.....	168
Hevellyn Corrêa e Maria Cristina Poli	
ARTUR LESCHER AND BAROQUE IN BRAZILIAN CONTEMPORY ART.....	184
Alessandra Affortunati Martins Parente	
ART, PHOTOGRAPY AND FORMS OF PERCEPTION IN WALTER BENJAMIM.....	198
Anna Hartmann Cavalcanti	
THE SUBVERSION OF THE CARTESIAN SUBJECT: The Logical Relationship Between Psychoanalysis and the Modern World.....	210
Márcio Ramos Ferreira e Sônia Alberti	
<u>Contents</u>.....	224
Sommaire.....	228

Instruções aos autores.....	232
------------------------------------	------------

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 11, Numéro 02: Édition décembre 2013

Sommaire

Editorial06

Denise Maurano e Francisco R. de Farias

Articles

DÉLIRE ET INVENTION DE SAVOIR: Le délire comme invention et l'invention de savoir sur le délire.....14

Raquel Coelho Briggs de Albuquerque

LE SAVOIR ET L'AMOUR TRANSFERT: auquotidien et pendant les sessionsd'analyse, le sujetestcapable de renoncer la jouissance pour le savoir?.....29

Luiza Pessin

**LE TRANSFERT ET SA PRISE EN CHARGE
CLINIQUE.....41**

Nilda Martins Sirelli

**QU'EST-CE QUE L'ANALYSTE PEUT OFFIR L'OBJET DE
L'ADOLESCENT?..... 52**

Aline Lima Tavares

**SURMOI, LE DÉSIR ET LA JOUISSANCE: LES IMPLICATIONS
CLINIQUES DE L'HYSTÉRIE.....60**

Irvina Leite de Sampaio e Laéria Fontenele

L'ANGOISSE FACE AU SUCCES.....80

Maurício Eugênio Maliska

**IDENTIFICATIONS CRISTALLISES: LA RECONNAISSANCE
DANS LA POLITIQUE CULTURELLE.....92**

Alexandre Fernandes Corrêa

**CETTE ÉCRITURE DE L'IMPOSSIBLE UNE APPROCHE DU
RÉEL DANS "UN SOUFFLE DE VIE" DE CLARICE
LISPECTOR.....109**

Ingrid Mara Cruz Klinkby e Paulo José Carvalho da Silva

**CONSIDÉRATIONS BELLES PAR LA PHILOSOPHIE
NIETZSCHÉENNE: LECTURE DU PORTRAIT DE DORIAN
GRAY.....136**

Yvisson Gomes dos Santos

**VIVEZ LA POÉSIE DE L'AMOUR DANS DANTE
MILANO.....148**

Alexandre Fernandes Côrrea

**DIMENSIONS DE SUBLIMATION DANS LA TRAGÉDIE
GRECQUE DEPUIS LE NOTION DE FEMININ DANS LA
PSYCHANALYSE.....168**

Hevellyn Corrêa e Maria Cristina Poli

**ARTUR LESCHER ET LE BAROQUE DANS L'ART
CONTEMPORAIN BRÉSILIEN.....184**

Alessandra Affortunati Martins Parent

**ART, PHOTOGRAPHIE ET FORMES DE PERCEPTION CHEZ
WALTER BENJAMIN.....198**

Anna Hartmann Cavalcanti

**LA SUBVERSION DU SUJET CARTESIEN: LA RELATION
LOGIQUE ENTRE LA PSYCHANALYSE ET LE MONDE
MODERNE.....210**

Márcio Ramos Ferreira e Sônia Alberti

<u>Contents</u>	224
Sommaire	228
Instruções aos autores	232