

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 de Seção: 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)
Março 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

Alinne Nogueira Silva Coppus (UFJF)
Ana Vicentini de Azevedo (UFSCAR)
Caciana Linhares (UNIFOR)
Cláudia Bodin (Universidade de Paris VII)
Cláudia Henschel (UFF)
Cristiana Monteiro Barbosa (UFRJ)
Daniela S. Chatelard (UNB)
Jô Gondar (UNIRIO)
Leonardo Danziato (UNIFOR)
Lucia Maria de Freitas Perez (UERJ)
Maria Cristian Poli (UFRGS)
Marília Etienne Arreguy (UFF)
Nadiá de Paulo Ferreira (UERJ)
Sandra Vilma Paes Barreto Edler (UFRJ/SPID)
Sonia Leite (UERJ)

Equipe técnica

Revisores de normas técnicas de publicação: Geysa Bastos Mariano, Manuela Rocha, Maria Márcia Waldmann Baptista e Vanessa Florargen
Revisor de língua portuguesa: Amanda dos Santos Anacleto
Revisor de língua inglesa: Luis Vinicius do Nascimento.
Revisor de língua francesa: Denise Maurano.
Técnico de informática: Luis Vinicius do Nascimento.

© *Copyright* **Psicanálise & Barroco em revista**

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 01: Edição Julho de 2013
Rio de Janeiro, RJ.

Psicanálise & Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Ano 11, Número 01: Edição Julho de 2013.

Sumário

Editorial 09

Denise Maurano, Francisco R. de Farias e Nilda Sirelli

Artigos

**ENTRE O DIREITO E A PSICANÁLISE: o abuso e a
brincadeira sexual**..... 17

Vera Pollo e Rafaelle Sá da Costa

**ESCRITAS DO EXCESSO, NAS MARGENS: a voz exaltada
no Barroco**.....43

Renata Mattos

**DO SIGNIFICANTE FÁLICO COMO A CHAVE DO ENIGMA
EM "A ORIGEM [SIMBÓLICA] DO MUNDO" DE
COURBET**.....53

Mariana Rodrigues Festucci Ferreira

“EU NÃO TENHO BOCA”: considerações sobre o delírio das negações.....65

Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto e Ana Maria Medeiros da Costa

O ‘CORPO OUTRO’: a construção do corpo cênico do ator/performer numa perspectiva artaudiana.....80

Renata Daflon Leite

ARTE NÃO É PSICOSE: Uma reflexão sobre o “eu” do ator.....97

Mahamoud Baydoun

UM ESTUDO PSICANÁLITICO SOBRE A SÍNDROME DE TOURETTE.....117

Andre Goettems Bastos

SIGNIFICANTE PURO E GOZO N’A CAUSA SECRETA DE MACHADO DE ASSIS.....137

Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho

A BELEZA SERÁ CONVULSIVA OU NÃO SERÁ: O discurso histórico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja*.....151

Antônia Motta Roth e Marcos Pippi de Medeiro

RAPPORT AU SAVOIR: Quel est le prix à payer ?.....	171
Vitor Ferrari	
PRELÚDIO À TARDE DE UM FAUNO – sobre o sujeito como insistência.....	186
Adriana Simões Marino	
A CIENTIFICIDADE DA PSICANÁLISE: entre o cientificismo de Freud e suas articulações conceituais sobre o aparelho psíquico.....	202
Márcio Ramos Ferreira	
A ESTRUTURA E O ALÉM ESTRUTURA EM LACAN: Uma Perspectiva acerca do Estruturalismo e Existencialismo na Teoria e Clínica Lacaniana.....	221
Joyce Bacelar Oliveira	
RESENHA: GOZO E CARNE: Uma Abordagem da Fenomenologia Francesa Contemporânea	232
Carolina Detoni Marques Vieira Coutinho	
POEMA: PARAFRASEANDO O CONDOR.....	248
Mavetse de Argos	

<u>Contents</u>	250
Sommaire	254
Instruções aos autores	258

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Editorial – Revista v. 11 n. 01

Nesse novo número que ora disponibilizamos aos nossos leitores muitas são as contribuições advindas de várias áreas, firmando cada vez mais o caráter transdisciplinar desse periódico e portanto, sua vocação de favorecer o estabelecimento de conexões.

Comparecem nesse novo lançamento, além de artigos que contemplam reflexões acerca de expressões artísticas como o barroco, o realismo de Courbet, e o surrealismo de André Breton, considerações sobre a relação entre a psicanálise e a música, o teatro, a literatura, a medicina, a filosofia, a ciência e o direito.

Nosso cardápio está bastante variado e começamos por apresentar-lhes o interessante texto de Vera Pollo e Rafaele Sá da Costa *Entre o Direito e a Psicanálise: o abuso e a brincadeira sexual*. Nele as autoras, atentando para a novidade da escandalosa descoberta de Freud no início do século passado, acerca da presença da sexualidade na infância, alerta os legisladores, responsáveis por garantir os direitos das crianças e adolescentes para que não sejam expostas a atos de violência e abuso sexual, quanto ao risco dos julgamentos apriorísticos que identificam essas crianças e adolescentes como abusados ou abusadores frente ao Outro social. Sinalizam que isso pode lhes gerar graves consequências. Através de uma análise minuciosa sobre a concepção jurídica de violência sexual contra vulneráveis, explanam os conceitos psicanalíticos de ato criminoso e sexualidade infantil, para em seguida usarem as descrições de Ariès (2011) sobre os primeiros anos da vida do pequeno príncipe Luis XIII a fim de ilustrarem o quão tênue é o limite entre o abuso e a brincadeira sexual e o quão importante é não desconsiderar a complexidade do despertar sexual.

Convidamos em seguida, para apreciarem o artigo *Escritas do excesso, nas margens: a voz exaltada no Barroco* de Renata Mattos, no qual a autora ressaltando a importância da música para Psicanálise, sublinha a inclusão feita pelo psicanalista Jacques Lacan, da voz tomada como objeto na invocação do ponto de onde o sujeito do inconsciente pode emergir. Ser ouvido, ouvir, fazer-se ouvir, implica reviramentos e desdobramentos, que conduzem a autora a pesquisar os avanços fundamentais ao tema feitos por Alain Didier

Weill e a propriedade do Barroco, e mais propriamente, da música barroca, enquanto linguagem do excesso a qual seria facultada por sua construção alegórica um recurso frente impossibilidade de dizer o real. Além de valer-se da noção de alegoria de Benjamin, utiliza-se também das noções de Deleuze de dobra, para indicar as dobras infinitas do manejo da voz no endereçamento ao Outro.

A questão da angústia advinda da confrontação do sujeito frente ao real, em sua dimensão de inacessibilidade, dado que dele só podemos saber acerca do que construímos imaginaria e simbolicamente, é o mote da reflexão de Mariana Rodrigues Festucci Ferreira intitulada *Do significante fálico como a chave do enigma em “A origem [simbólica] do mundo” de Courbet*. Através de alguns comentadores do quadro, a autora argumenta que experiência de estranhamento diante da representação do genital feminino, mais do que ser uma referência à representação da castração indica o que escapa a ela, ou seja, aponta o Real irrepresentável, o que inevitavelmente suscita angústia. A partir disso sustenta que a propriedade da sublimação frente a esse vazio aterrorizante está em não negá-lo, mas em promover uma presentificação da falta, como meio de sustentar esse vazio, com toda a sua fecundidade. Um belo trabalho que vale ser conferido.

Na via de evidenciar que o que chamamos de corpo não é uma realidade dada, e que portanto, é preciso “fazer um esforço para atrelar o corpo a um si mesmo” o texto seguinte “*Eu não tenho boca*”: *considerações sobre o delírio das negações* de Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto e Ana Maria Medeiros da Costa, trata desse delírio, também chamado síndrome de Cotard, designada por negações hipocondríacas que incidem sobre a integralidade do corpo ou de partes deste, fazendo um contraponto entre esse delírio e a denegação freudiana. Curiosamente, apontando a importância dos orifícios na constituição do corpo e da imagem corporal, visam evidenciar as consequências da identificação a uma imagem sem abertura, um corpo sem buracos, o que nos remete imediatamente ao artigo acabamos de apresentar.

Ainda acerca do corpo, mas por um viés diferente e interessante, Renata Daflon Leite, nos propõe o artigo *O ‘corpo Outro’: a construção do corpo cênico do ator/performer numa perspectiva artaudiana*. Nele, partindo de referências a figuras mitológicas da alteridade, como Artemis, Dioniso e Gorgó, relacionando-as à emergência do estranho como elementos constituintes do jogo cênico, a autora propõe que “a performance e a ação cênica buscam a construção de um outro corpo, implicado em desfazer o eu enquanto unidade regrada para ir ao encontro da multiplicidade de fluxos do devir.” Para sustentar suas

proposições vale-se da concepção nietzschiana de uma subjetividade carnal e do conceito artaudiano de corpo-sem-órgãos.

O artigo de Mahamoud Baydoun intitulado: *Arte não é psicose: uma reflexão sobre o “eu” do ator*, estabelece um diálogo, extremamente criativo entre o campo teórico do saber psicanalítico e o universo das artes cênicas pelo viés da dinâmica relativa à construção dos personagens pelos atores. O teor argumentativo do qual o autor se vale, realizado em fecunda pesquisa teórica, tanto na literatura psicanalítica, quanto nas artes cênicas, focaliza o espectro de dualidade própria do ator quando materializa-se cenicamente em um personagem. Esta dualidade é presentificada por meio de um controle daquilo que o autor denomina de “eu real” sobre o “eu representativo”. Assim, o texto envereda num percurso que centraliza as discussões, tendo como eixo de abordagem a essência do movimento artístico em si, para então apresentar uma contribuição quando se lança no âmbito da produção psicótica, mas de modo cauteloso fazendo a necessária distinção entre esse tipo de movimento que supõe uma dualidade e a psicose considerada em termos de uma fragmentação do ego. O que há de singular, na elaboração do ator, reside no fato de que quando o ator volta-se para construir um personagem, toma como parâmetro seu próprio eu, de onde emerge um “eu representativo” o qual nasce do “eu real” do ator. A partir dessa consideração, o autor conclui que tudo aquilo que entra na composição de um personagem, fundamenta-se no narcisismo do ator, mesmo considerando a interferência do escritor e do diretor. Quer dizer, a principal fonte do personagem será sempre o próprio eu do ator. Essa conclusão leva o autor a afirmar, com propriedade, em qualquer circunstância, o personagem levado à cena é sempre um reflexo do ator, independente da caracterização produzida pelo dramaturgo e as nuances alicerçadas pelo diretor. As linhas conclusivas do autor são bastante inovadoras principalmente quando argumenta que “a arte presentativa contemporânea é uma arte que permite o aflorar do inconsciente e conseqüentemente acaba transmitindo suas características”. Por isso, ao considerar essa modalidade de arte em que há o esfacelamento da linearidade das ações, contata-se, por outro lado, que há, em conseqüência disso, um “equilíbrio entre a aleatoriedade e a ordem”. Desse modo, a arte é considerada, não mais como simulacro da verdade conforme pretendia Platão, nem como uma mera busca de representação, ou seja, o autor leva-nos a pensar que a arte deve ser considerada como um reflexo da realidade interna do artista. Esse é o teor de suas conclusões que são feitas a partir de argumentos críticos.

Do convidativo diálogo da Psicanálise com o campo das Artes Cênicas enveredamos pelo terreno da psicopatologia onde André Goettems Bastos nos brinda com

uma profícua descrição sobre uma síndrome num artigo intitulado: *Um estudo psicanalítico sobre a síndrome de Tourette*. O autor parte de uma circunscrição da síndrome no âmbito da neuropsiquiatria para nos informar que esta síndrome já era abordada desde a Idade Média. Acrescenta que coube a Psicanálise a tarefa de investigar a origem dos sintomas que compõem essa síndrome, razão pela qual o texto norteia-se na vertente interpretativa, analisando determinados fenômenos psíquicos dessa patologia. Para trabalhar essa hipótese o autor lançou mão de passagens do canônico texto freudiano a Interpretação de sonhos, visando, sobretudo, a compreensão da dinâmica psíquica dos pacientes que apresentam essa síndrome, especialmente, pelas interferências e impactos na vida desses pacientes no manejo das circunstâncias decorrentes da mesma. Nessa linha de raciocínio, o autor aponta que os fenômenos característicos da síndrome com os tiques são “originados psiquicamente e transformados em atos corporais, mas isso não significa que não possamos considerá-los como produções subjetivas constituídas a partir de uma concepção epigenética do sujeito”. Daí ser importante, no exercício da clínica, toda a atenção para as demandas expressas pelo sujeito, numa espécie de sensibilidade do olhar com foco na subjetividade. Embora inicialmente o texto verse sobre o caráter descritivo da síndrome, observa-se um aprofundamento no contexto da clínica o que confere ao artigo a sua singularidade, sendo esses um dos principais motivos para a sua leitura, pois há um encaminhamento sobre a maneira como o saber psicanalítico pode ser convocado na análise e interpretação dos fenômenos relativos a uma síndrome dessa natureza.

Após percorrermos várias veredas do campo interdisciplinar nesse número que ora apresentamos, fazemos um passeio pela Literatura com o artigo de Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho intitulado: *Significante puro e gozo n'a causa secreta de Machado de Assis*, no qual o autor persegue um fio condutor, utilizando de conceitos psicanalíticos, na sua reflexão acerca do conto *A causa secreta*. O autor nos convida a enveredar pelo universo de Machado de Assis naquilo que tangencia os aspectos da subjetividade humana tomando como guia os conceitos lacaniano, destacando sobretudo, nos personagens, ações que são interpretadas no contexto da perversão sádica. Na circunscrição do contexto literário, há claramente o emprego das noções de gozo e significante puro como instrumentos teóricos que dão corpo àquilo que o autor denomina de ação sádica, descrevendo situações que caracterizam o núcleo dessa ação. Daí então somos convidados a nos deparar com a ação do protagonista que expressa sua estranha reação prazerosa em um cenário que tem nuances bastante peculiares. De um lado, há o reconhecimento da dor do outro, porém isso não é um limite para o personagem que, de

outro, fundamenta sua ação sádica em sua estrutura subjetiva, ou seja, todo o núcleo dessa ação aponta para a dinâmica do gozo marcado pela incidência do significante puro.

Depois dessa incursão pela Literatura, retomamos o contexto da clínica, especialmente a sua fundação como o artigo: *A beleza será convulsiva ou não será: o discurso histórico e estética da histeria na obra surrealista Nadja*, onde os autores Antonia Motta Roth e Marcos Pippi de Medeiros tecem um texto demonstrando com a escuta do sofrimento enunciado pelas histéricas possibilitou a fundação da Psicanálise por que, em um trabalho posterior de exegese, Lacan eleva o discurso histórico à condição fundamental do processo analítico. Seguindo esses pressupostos, os autores sinalizam como a clínica da histeria, no contexto da Psicanálise, é um campo de interrogações que trazem para o centro das problematizações questionamentos do campo da arte, especialmente a estética. É, sem dúvida, em relação à Estética que a histeria pode ser interrogada e assim os autores apresentam uma articulação precisa e bem construída em que, de um lado, situam o discurso histórico e, do outro, a estética da histeria no movimento artístico surrealista, elegendo a obra literária *Nadja* de André Breton para elaborar construções teóricas sobre esse possível encontro. Começam, apresentando o personagem *Nadja* como sujeito marcado pelo recalque, em sua irremediável divisão e este seria o ponto chave que marca toda a articulação discursiva de Breton na construção dessa obra. A questão da divisão é apresentada pelos autores a partir do argumento encontrado no texto literário em razão do qual observa-se que a personagem ocupa a posição de Outro, interpretada como o significante mestre ao qual se endereça. O texto conduz o leitor a perceber que a personagem *Nadja*, enquanto marcada pelo recalque, seduz o seu criador André Breton, convocando a querer saber ou mesmo decifrar seu enigma. É por esse encaminhamento que a leitura desse artigo é de suma importância para questionamentos acerca do discurso histórico, trazendo assim contribuições valiosas para o campo da experiência de escuta do inconsciente. Nesse sentido, o trabalho clínico pode ser bastante enriquecido como o alinhamento das questões que os autores recortam no contexto do discurso histórico a partir do ensino de Lacan.

Do campo clínica fazemos um pequeno *detour* para a metapsicologia no artigo de Vitor Ferrari intitulado: *Rapport au savoir: quel est le prix à payer?*. Esse conceito, oriundo do pensamento lacaniano é trabalhado pelo autor no sentido de elucidar condições que devam ser consideradas para o exercício da clínica psicanalítica em instituições e, em especial, na universidade, onde somos constantemente “confrontados com a questão da aprendizagem e do saber”. O autor destaca que a utilização da noção de relação ao saber é um

instrumento valioso que permite compreender a dinâmica psíquica dos agentes que fazem seu encontro no contexto universitário: aprendentes e ensinantes. Esse é o encaminhamento apresentado pelo autor que minuciosamente trabalha a questão concernente à relação do encontro entre aqueles que engajam na transmissão do saber. Nesse sentido, a leitura é recomendada tanto para quem opera no campo clínico no contexto da universidade, no processo de transmissão de saber sobre o exercício da clínica, quanto para quem faz suas incursões no contextos das instituições de formação de psicanalistas. Em ambos os espaços a relação ao saber é uma questão a ser considerada e que tem seus efeitos diretos naquele que se ocupa da transmissão quanto naquele que recebe o legado cultural que é apresentado.

Endossando a forte articulação presente em nossa revista entre psicanálise e arte, o artigo *Prelúdio à tarde de um fauno – sobre o sujeito como insistência*, de Adriana Simões Marino, tece algumas considerações sobre o “*Prélude à l’après-midi d’un Faune*” (Prelúdio à tarde de um Fauno), composição musical do século XX de Claude Debussy, que teve sua origem em um poema oitocentista de Stéphane Mallarmé “*L’après-midi d’un Faune*” (A tarde de um Fauno) e como derradeiro um balé coreografado por Vaslav Nijinsky em 1912. A autora percorre essas diferentes expressões artísticas extraindo a insistência como ponto comum de ligação entre as obras. A insistência como marca do sujeito do inconsciente, atualiza aquilo que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 1964/2008), mas que busca uma inscrição por meio da presença do sujeito na obra artística, como uma tentativa de organização em torno de um vazio de representação. O sujeito do inconsciente não permite a sua saturação em torno de nenhum sentido, há um desejo que insiste, que não se satura, não se deixar determinar ou capturar pelo significante, apontando a dimensão do impossível.

Seguindo-se a essa fascinante incursão pela arte, apresentamos o artigo *A cientificidade da psicanálise: entre o cientificismo de Freud e suas articulações conceituais sobre o aparelho psíquico*, de Márcio Ramos Ferreira. Ao analisar os recursos epistemológicos utilizados por Freud, situa a posição da psicanálise frente a ciência e os efeitos das suas teorizações sobre o aparelho psíquico usando como ferramenta a hipótese lacaniana de sujeito da ciência. 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. No seu escrito *A ciência e a verdade* (1966/1998), afirma que o sujeito sobre o qual opera a psicanálise é o sujeito da ciência, hipótese que passa por Descartes na medida em que insere, por relação lógica, o pensamento na atividade científica, instaurando o sujeito da ciência no mundo moderno. O pensamento destituído de qualidades não é só necessário à

ciência moderna, ele é também indispensável para fundamentar o inconsciente freudiano. O inconsciente freudiano é cartesiano, não porque esse é datado no mundo moderno, mas por afinidade discursiva.

O último artigo dessa edição *A estrutura e o além estrutura em Lacan: uma perspectiva acerca do estruturalismo e existencialismo na teoria e clínica lacaniana*, de Joyce Bacelar Oliveira aponta a importância do estruturalismo no ensino de Lacan e no seu retorno a Freud, questionando, contudo, a supremacia da noção de estrutura muitas vezes conferida ao seu ensino. A autora denomina de além estrutura, as transformações subjetivas que o sujeito opera na sua estrutura, ou seja, a resignificação da própria estrutura pelo sujeito. O objeto *a*, objeto causa de desejo, surge como efeito da inserção do sujeito na sua estrutura, sendo todavia, justamente a partir da relação do sujeito com o objeto *a* que se estabelece o além estrutura, a partir do momento em que o sujeito do inconsciente subverte a estrutura que lhe antecede e funda. Questiona o que é possível deslocar em análise da sobre determinação que é constitutiva desse que advém assujeitado ao campo do Outro. Deslocamento que é só é possível por uma posição e ética do sujeito, de responsabilizar-se por sua posição.

Propomos ainda a leitura da resenha *Gozo e carne: Uma Abordagem da Fenomenologia Francesa Contemporânea* de Carolina Detoni Marques Vieira Coutinho do livro de Jean-Luc Marion *Le phénomène érotique*. E, finalizamos em época de manifestações em nosso país, com o poema Parafraseando o Condor nelas inspirado, composto por Mavetse de Argos. A todos, uma boa leitura!

Denise Maurano
Francisco Ramos de Farias
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

ENTRE O DIREITO E A PSICANÁLISE: o abuso e a brincadeira sexual

*Vera Pollo**
*Rafaelle Sá da Costa***

RESUMO:

Para responder à pergunta sobre as possíveis consequências de uma suposição apriorística de abuso sexual ou ato infracional, o presente artigo começa pesquisando a concepção jurídica de violência sexual contra vulneráveis, traz a opinião de consagrados especialistas sobre o tema e seleciona alguns parágrafos da Constituição brasileira que regulamentam o tema e determinam a punição desses atos. No segundo momento, explana os conceitos psicanalíticos de ato criminoso e sexualidade infantil. No terceiro momento, são tecidas algumas considerações sobre o ato de brincar e a brincadeira sexual infantil, esta última ilustrada detalhadamente com a narrativa histórica dos primeiros anos de vida de Luis XIII. As autoras consideram que o texto ilustrativo confirma as observações de Freud e alerta os trabalhadores da Lei para a necessidade de prudência na hora de decidir sobre a existência ou não de um crime hediondo.

PALAVRAS-CHAVE: Concepção jurídica. Psicanálise. Abuso sexual. Sexualidade infantil. Ato de brincar. Brincadeira sexual.

***Vera Pollo.** Psicóloga e psicanalista, com Doutorado em Psicologia pela PUC-RJ e DEA pela Université de Paris VIII- Saint-Denis. Analista membro da Internacional dos Fóruns e da Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano. Psicóloga do Núcleo de Estudos da Saúde do Adolescente do Hospital Universitário Pedro Ernesto- Uerj; professora do curso de Especialização em Psicologia Clínica da PUC-RJ e dos cursos de Mestrado e Doutorado em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida – Rio de Janeiro. Autora de *Mulheres históricas (Contra Capa, 2003)* e *O medo que temos do corpo (Ed. 7Letras, 2012)*

** **Rafaelle de Sá Costa.** Mestre em Psicanálise, Saúde e Sociedade pela Universidade Veiga de Almeida/RJ, Especialista em Direito Público e Tributário pela Universidade Cândido Mendes/RJ, Professora da Universidade Iguazu - UNIG/RJ, Orientadora jurídica do CREAS-Nilópolis/RJ e secretária da presidência da ESA.-Escola Superior de Advocacia da OAB- Nilópolis/RJ.

Entre o Direito e a Psicanálise: o abuso e a brincadeira sexual

O Centro de Referência Especializado da Assistência Social- CREAS- Nilópolis/RJ recebe principalmente casos de crianças e adolescentes, que, ao se relacionarem libidinosamente, são a princípio considerados, pelo ordenamento jurídico brasileiro, como supostas “vítimas de crimes sexuais” ou supostos “adolescentes em conflito com a lei”. No primeiro caso, supõe-se, em especial, “estupro de vulnerável”, mais conhecido pelos meios de comunicação e pela população em geral como “abuso sexual”.

Nosso objetivo, no presente artigo, é cotejar as concepções jurídica e psicanalítica de abuso sexual, demonstrando que os dois campos de saber se beneficiariam de um diálogo mais vivo. Indagaremos que consequências subjetivas podem advir de uma suposição apriorística de abuso sexual e/ou ato infracional. Começaremos analisando a concepção jurídica e prosseguiremos com a concepção psicanalítica, em um percurso que irá passar pela distinção entre a violência e o abuso, e implicará em algumas considerações acerca do brincar e da brincadeira sexual. Ao elaborar o que se tornou conhecido como “a teoria psicanalítica das pulsões”, Sigmund Freud (1856-1939) foi levado a enunciar que todas as condutas humanas, sem exceção, são regidas por forças contrárias, embora amalgamadas. Em 1920, no texto intitulado “Além do princípio de prazer”, ele as nomeou de pulsão de vida e pulsão de morte e recordou os nomes que já lhes haviam dado os poetas: Eros e Tânatos. Em seus últimos textos, Freud referiu-se inúmeras vezes à pulsão de morte, chamando-a também de pulsão agressiva ou de destruição.

A CONCEPÇÃO JURÍDICA DA VIOLÊNCIA SEXUAL CONTRA VULNERÁVEIS

Dentro do que a sociedade e os meios de comunicação denominam como “abuso sexual”, cabem diversas situações, ou seja, diversos crimes contra a dignidade sexual. Portanto, é preciso ter prudência, ao querer tipificar uma conduta praticada por um adolescente ou por uma criança, para que eles não sejam erroneamente considerados abusadores ou infratores. Com esse objetivo, será analisada primeiramente a conceituação dos termos violência e abuso sexual sob o aspecto jurídico.

Contudo, necessário se faz explicar que pela prática das condutas descritas como violência ou abuso sexual, podem ser responsabilizados, em regra, os maiores de dezoito anos

(pessoas penalmente imputáveis) ou os adolescentes (pessoa entre doze e dezoito anos de idade). Segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei 8.069/90), se o adolescente vier a praticar alguma conduta típica e ilícita, ele não comete crime, mas, sim, uma conduta denominada ato infracional. O próprio Estatuto, no artigo 103, define que ato infracional “é a conduta descrita como crime ou contravenção penal” (chama-se de ato infracional análogo ao crime ou contravenção penal).

É importante destacar que o ato infracional só pode ser praticado por adolescente, e não por uma criança. Nesse sentido, Thales Tácito Cerqueira (2010, p. 303) explica que o ato praticado por uma criança será sempre um desvio de conduta. A criança, como pessoa em desenvolvimento, estará sujeita à aplicação de uma das medidas específicas de proteção previstas no artigo 98, III¹ c/c os artigos 99², 101, 102³ e 105⁴ do ECA.

Com relação ao que se entende por violência e abuso sexual, é necessário partirmos do que diz a norma jurídica sobre a violência contra a mulher, porque é daí que ela parte e somente por este caminho se chega juridicamente ao tema da violência sexual.

Para prevenir, punir e erradicar a violência contra mulheres, a Convenção interamericana denominada Convenção de Belém do Pará, datada de 1994, e promulgada pelo Decreto 1.973/96, define “violência contra a mulher” como “qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, no âmbito público ou privado”. Diversos são os tipos de conduta que podem ser entendidos como violência e que estão descritos no Código Penal ou na lei penal extravagante, como ocorre na hipótese da Lei n.º 11.340, de 07 de agosto de 2006, conhecida popularmente como Lei Maria da Penha.

¹ Com relação aos artigos 98 e 101 do Estatuto da Criança e do Adolescente (Lei 8.069/90), cabe mencionar que estes serão transcritos nas próximas laudas.

² Art. 99 da Lei 8.069/90: As medidas previstas neste capítulo poderão ser aplicadas isolada ou cumulativamente, bem como substituídas a qualquer tempo.

³ Art. 102 da Lei 8.069/90: As medidas de proteção de que trata este Capítulo serão acompanhadas da regularização do registro civil:

§ 1.º Verificada a inexistência de registro anterior, o assento de nascimento da criança ou adolescente será feito à vista dos elementos disponíveis, mediante requisição da autoridade judiciária.

§ 2.º Os registros e certidões necessários à regularização de que trata este artigo são isentos de multas, custas e emolumentos, gozando de absoluta prioridade.

§ 3.º Caso ainda não definida a paternidade, será deflagrado procedimento específico destinado à sua averiguação, conforme previsto pela Lei n.º 8.560, de 29 de dezembro de 1992.

§ 4.º Nas hipóteses previstas no § 3.º deste artigo, é dispensável o ajuizamento de ação de investigação de paternidade pelo Ministério Público se, após o não comparecimento ou a recusa do suposto pai em assumir a paternidade a ele atribuída, a criança for encaminhada para adoção.

⁴ Art. 105 da Lei 8.069/90: Ao ato infracional praticado por criança corresponderão às medidas previstas no art. 101.

Cabe ressaltar que embora o Estatuto, nesse artigo, se refira a criança como autora de ato infracional, a doutrina observa que esta não pratica ato infracional, e sim desvio de conduta, conforme abordado anteriormente.

É importante destacar que a expressão “abuso sexual” não aparece na legislação brasileira. A Constituição brasileira determina que o Estado tenha o dever de criar mecanismos para coibir a violência no âmbito familiar. Baseando-se nesse dispositivo, dentre outros, o legislador ordinário brasileiro editou a Lei 11.340/06 cujo artigo 7.º estabeleceu os tipos de violência contra a mulher e definiu, no inciso III, do mesmo dispositivo legal, descrito abaixo, o que se entende por violência sexual.

Art. 7.º-São formas de **violência doméstica e familiar** contra a mulher, entre outras: [...] III - a **violência sexual**, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos. (Grifos deste trabalho).

A edição da Lei 11.340/06 teve como base alguns instrumentos internacionais, como a Convenção sobre a eliminação de todas as formas de discriminação contra a mulher, promulgada, no Brasil, pelo Decreto 4.377/2002, e adotada e aberta à assinatura, ratificação e adesão, pela Resolução 34/180 da Assembleia-Geral das Nações Unidas, de 18 de dezembro de 1979 e pela Convenção Interamericana acima referida.

Como foi observado no início deste texto, o ordenamento jurídico não fornece o conceito de abuso sexual, sendo necessário, desta forma, buscar o referido conceito por órgãos governamentais e não-governamentais que realizam políticas de atendimento a crianças e adolescentes, que são as vítimas desse ato. Dentre os órgãos não-governamentais, cabe destacar o projeto Lugar de Palavra, do Núcleo de Proteção à Violência (NAV), localizado no município de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, e patrocinado pela Petrobras S/A.

Ao discorrer sobre a caracterização do abuso sexual, Simone Gryner e Paula Ribeiro observam que:

O abuso se caracteriza pela imposição sexual, de forma violenta ou excessiva, por parte de alguém que, saindo do lugar que ocupa para a criança ou adolescente, desconsidera o desenvolvimento físico e subjetivo deste, e o coloca num lugar de objeto para satisfação sexual. (GRYNER; RIBEIRO, 2011, p. 39).

Já o Programa Nacional de Enfretamento da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes (PNVSCA), uma área da Secretaria Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente, vinculada à Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da

República, ao dispor sobre o tema, inicia sua abordagem referindo-se à violência sexual nos seguintes termos: “É a violação dos direitos sexuais, no sentido de abusar ou explorar do corpo e da sexualidade de crianças e adolescentes”.⁵

O PNVSCA assevera que:

O **abuso sexual** é a utilização da sexualidade de uma criança ou adolescente para a prática de qualquer ato de natureza sexual. O abuso sexual é geralmente praticado por uma pessoa com quem a criança ou adolescente possui uma relação de confiança, e que participa do seu convívio. Essa violência pode se manifestar dentro do ambiente doméstico (intrafamiliar) ou fora dele (extrafamiliar).

A **exploração sexual** é a utilização de crianças e adolescentes para fins sexuais mediada por lucro, objetos de valor ou outros elementos de troca. **A exploração sexual ocorre de quatro formas: no contexto da prostituição, na pornografia, nas redes de tráfico e no turismo com motivação sexual.**⁶ (Grifos deste trabalho).

Após essa breve análise conceitual da violência sexual e do abuso sexual, importante faz-se apreciar os **crimes contra a dignidade sexual** tipificados no Código Penal brasileiro (Decreto-Lei n.º 2.848, de 7 de dezembro de 1940), uma vez que, conforme mencionado anteriormente, as condutas que caracterizam tanto a violência sexual quanto o abuso sexual estão inseridas na legislação penal vigente. Cabe ressaltar que o Título VI do Código Penal foi alterado pela Lei n.º 12.015, de 07 de agosto de 2009. Outrora nomeado como “Dos crimes contra os costumes”, passou a ser chamado “Dos crimes contra a dignidade sexual”. A nomenclatura de alguns dos capítulos seguintes também foi alterada.

Contudo, somente serão objeto de estudo deste artigo dois crimes, a saber, um crime contra a liberdade sexual, denominado estupro (art. 213 do Código Penal), e um crime sexual contra vulnerável, denominado estupro de vulnerável (art. 217 do Código Penal). Aqui se destaca o fato de que, em uma pesquisa realizada na 2.^a Vara de Família, Infância e Juventude e do Idoso da Comarca de Nilópolis, entre os dias 1.º de janeiro de 2010 e 18 de outubro de 2012, constatou-se que os atos infracionais análogos aos crimes contra dignidade sexual mais praticados no Município de Nilópolis, por adolescentes em conflito com a lei, são, justamente, os tipificados nos artigos 213 e 217-A do Código Penal.

As descrições dos crimes contra a dignidade sexual iniciam-se, no texto legal, pelo artigo 213 do Código Penal (CP). De acordo com o dispositivo, pratica esse delito a pessoa que:

⁵ Disponível em: < http://portal.mj.gov.br/sedh/spdca/T/cartilha_cartilha_educativa_SEDH_1512.pdf>. Acesso em: 01 de nov. de 2012.

⁶ Programa Nacional de Enfretamento da Violência Sexual contra Crianças e Adolescentes. Cartilha educativa. Disponível em: < http://portal.mj.gov.br/sedh/spdca/T/cartilha_cartilha_educativa_SEDH_1512.pdf>. Acesso em: 01 de nov. de 2012.

Art. 213-Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso.

Pena - reclusão, de 6 (seis) a 10 (dez) anos.

§ 1.º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave ou se a vítima é menor de 18 (dezoito) ou maior de 14 (catorze) anos:

Pena - reclusão, de 8 (oito) a 12 (doze) anos.

§ 2.º Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos.

Merece destaque que a legislação penal já disciplinava o estupro, bem como o atentado violento ao pudor⁷, antes do advento da Lei 12.015/09. No entanto, a lei supracitada unificou esses dois delitos, tornando-os uma única infração penal a ser punida pelo Estado. Dessa forma, de acordo com Rogério Greco (2011, p. 454), o legislador evita inúmeras controvérsias relativas a esses tipos penais.

O autor supracitado explica que a nova lei optou pela rubrica estupro e o legislador se rendeu ao fato de que os meios de comunicação, bem como a população em geral, denominavam usualmente estupro o que a lei anterior tipificava como atentado violento ao pudor. Anteriormente, o estupro só poderia ser praticado contra a mulher, uma vez que a descrição do tipo penal continha a seguinte frase: “Art. 213- Constranger mulher à conjunção carnal, mediante violência ou grave ameaça⁸ [...]”. No entanto, com o advento da nova lei, se houver constrangimento, aquele que praticar a conduta descrita terá cometido crime de estupro independentemente da vítima ser homem ou mulher.

Saliente-se que, se a conjunção carnal ou o ato libidinoso for praticado contra o menor de 14 anos, o delito será tipificado como estupro de vulnerável, conforme estabelecido no art. 217-A do CP, caracterizando, dessa forma, outro tipo penal específico. Importante faz-se registrar que, em alguns países da Europa, como a Espanha, o legislador tipifica a conduta descrita no art. 213 do Código Penal brasileiro como estupro com a nomenclatura de abuso sexual.

Rogério Greco (2011, p. 456) ensina que o verbo constranger é utilizado, nesse artigo, no sentido de forçar, obrigar, subjugar a vítima ao ato sexual, pois o constrangimento é praticado com a finalidade de fazer com que o agente tenha sucesso. Contudo, não basta o constrangimento para a configuração do crime de estupro, necessário se faz que o abusador se

⁷ Decreto-Lei n.º 2.848, de 7 de dez de 1940: Art. 214 – Atentado violento ao pudor. Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a praticar ou permitir que com ele se pratique ato libidinoso diverso da conjunção carnal:

Pena - reclusão, de seis a dez anos. (Revogado pela Lei nº 12.015, de 2009). Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848.htm#art214. Acesso em: 05 de nov. de 2012.

⁸ Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848.htm>. Acesso em: 05 de nov. de 2012.

utilize de violência ou grave ameaça. E a violência diz respeito à “*vis corporalis, vis absoluta*”, ela se faz através do corpo. Greco chega a mencionar o suicídio como possível consequência de um estupro e menciona a chamada *cifra negra* (2011, p.457) das vítimas femininas que não denunciam o crime à autoridade policial, por sentirem-se sujas, contaminadas pelo sêmen do esturador.

Com relação à interpretação da expressão conjunção carnal, a legislação brasileira adotou o sistema restrito, repelindo tanto a compreensão da cópula anal, quanto dos atos de felação. No entanto, a parte final do art. 213 do CP utiliza o termo “outro ato libidinoso”, porque a conjunção carnal também é considerada um ato libidinoso, isto é, aquele em que o abusador deixa aflorar sua libido.

Luiz Regis Prado (2011) enumera alguns atos libidinosos:

[...] *fellatio ou irrumatio in ore, o cunnilingus, o pennilingus, o annilingus* (espécies de sexo oral ou bucal); o coito anal, o coito *inter femora*; a masturbação; os toques ou apalpadelas com significação sexual no corpo ou diretamente na região pudica (genitália, seios ou membros inferiores etc.) da vítima; a contemplação lasciva; os contatos voluptuosos, uso de objetos ou instrumentos corporais (dedo, mão), mecânicos ou artificiais, por via vaginal, anal, bucal, entre outros. (PRADO, 2011, p. 651).

Dando seguimento às observações sobre o crime de estupro, cabe explicar a pretensão estatal de punir cruel delito e proteger a vítima. Tal pretensão é denominada “bem jurídico tutelado”. Nas lições de Cesar Roberto Bitencourt, o bem jurídico tutelado, a partir da redação determinada pela Lei 12.015/09, é a:

Liberdade sexual da mulher e do homem, ou seja, a faculdade que ambos têm de escolher livremente seus parceiros sexuais, podendo recusar inclusive o próprio cônjuge, se assim o desejarem. Na realidade, também nos crimes sexuais, especialmente naqueles praticados sem o consento da vítima, o *bem jurídico* protegido continua sendo a *liberdade individual*, na sua expressão mais elementar: a *intimidade* e a *privacidade*, que são aspectos da *liberdade individual*; estas últimas assumem dimensão superior quando se trata da *liberdade sexual*, atingindo sua plenitude quando se trata da *invulnerabilidade carnal*, que deve ser respeitada inclusive pelo próprio cônjuge que, a nosso juízo, também pode ser sujeito ativo do crime de estupro. (BITENCOURT, 2010, p. 43).

Tendo em vista o postulado da *invulnerabilidade carnal*, surge a pergunta sobre os casos em que há consentimento no ato sexual. Nessa hipótese, Rogério Grego (2011. p. 472) afirma que se a pessoa não for menor de 14 anos ou considerada pela lei como pessoa vulnerável, o fato será atípico, não haverá crime. O mesmo autor conjuntamente assevera que, nos casos de sadismo e masoquismo, se praticados por maiores e capazes, desde que não produzam lesões corporais

ou as produzam somente de natureza leve, também não se configurará o crime de estupro, em face do bem jurídico protegido.

Registra-se, então, que a Lei 12.015/09 criou duas modalidades qualificadas para o crime de estupro, *verbis*:

Art. 213 [...]

§ 1.º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave ou se a vítima é menor de 18 (dezoito) ou maior de 14 (catorze) anos:

Pena - reclusão, de 8 (oito) a 12 (doze) anos.

§ 2.º Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos.

Antes da alteração pela Lei 12.015/09, o antigo art. 224 do CP presumia a violência nos casos em que a vítima:

- a) não é maior de catorze anos;
- b) é alienada ou débil mental, e o agente conhecia esta circunstância;
- c) não pode, por qualquer outra causa, oferecer resistência.

Contudo, o legislador optou por revogar o referido artigo e, em seu lugar, inseriu o artigo 217 – A do CP, incluindo, no ordenamento jurídico, o crime de estupro de vulnerável.

Art. 217-A. Ter conjunção carnal ou praticar outro ato libidinoso com menor de 14 (catorze) anos:

Pena - reclusão, de 8 (oito) a 15 (quinze) anos.

§ 1.º Incorre na mesma pena quem pratica as ações descritas no caput com alguém que, por enfermidade ou deficiência mental, não tem o necessário discernimento para a prática do ato, ou que, por qualquer outra causa, não pode oferecer resistência.

§ 2.º (VETADO)

§ 3.º Se da conduta resulta lesão corporal de natureza grave:

Pena - reclusão, de 10 (dez) a 20 (vinte) anos.

§ 4.º Se da conduta resulta morte:

Pena - reclusão, de 12 (doze) a 30 (trinta) anos.

Na década de 1980, os tribunais brasileiros, principalmente os superiores, começaram a questionar a presunção de violência que estava contida no art. 224, “a”, do CP, passando a entendê-la, em muitos casos, como relativa, sob o argumento de que a sociedade do final do século XX e início do século XXI havia mudado significativamente, e que os menores de 14 anos não mais exigiam a mesma proteção que aqueles que viveram quando da edição do Código Penal de 1940. A doutrina e a jurisprudência se desentendiam quanto a esse ponto, debatendo se a aludida presunção era de natureza relativa, também denominada *iuris tantum*, que cederia diante dos fatos apresentados no caso concreto, ou de natureza absoluta

(*iuris et de iure*), não podendo ser, de forma alguma, questionada. Após descrever esses impasses jurídicos, Greco (2011, p.527) aponta seu posicionamento e diz que sempre defendeu que tal presunção era de natureza absoluta, por não existir dado mais objetivo do que a idade.

Nos ensinamentos de Cesar Roberto Bitencourt (2010, p. 97), o vocábulo ter na expressão “ter conjunção carnal com menor” é uma redação abrangente, o que possibilita, *a priori*, que o menor do sexo masculino também possa ser vítima desse crime, tendo em vista a ausência de violência real na descrição do tipo penal. Ele narra, inclusive, a possibilidade de uma mulher constranger um menor de quatorze anos, mantendo com ele conjunção carnal. Já Greco (2011, p. 530) frisa que, embora a lei não mencione expressamente o constrangimento praticado contra a vítima menor de 14 anos, não se pode excluí-lo do tipo penal ora estudado. Saliente-se que ele defende apenas a observação objetiva do tipo penal: se é menor de 14 anos e o abusador tinha conhecimento de sua minoridade, a criança/adolescente será considerada VÍTIMA DE ESTUPRO DE VULNERÁVEL, mesmo que tenha vida sexual ativa e tenha consentido na prática em si, devendo tal permissão ser imediatamente desconsiderada.

Ao estabelecer tais condutas como crime, ao tratar o tema em sua doutrina com extremo rigor, o legislador pretendeu proteger as crianças e o adolescente menor de 14 anos do comportamento bárbaro e abominável de um adulto abusador que escolhe pessoas sexualmente imaturas como objetos sexuais. O estupro e o estupro de vulnerável são considerados, pelo ordenamento jurídico brasileiro, *crimes hediondos*, conforme estabelece o art. 1.º da Lei 8. 072, de 25 de julho de 1990. Mas, o que a psicanálise tem a dizer sobre essa questão?

O QUE A PSICANÁLISE TEM A DIZER SOBRE O ATO CRIMINOSO E SOBRE O PRAZER SEXUAL

Como mencionamos no início do presente texto, a psicanálise verifica que, sem levar em conta a satisfação concomitante das pulsões de vida e de morte, ou, se preferirmos, a satisfação libidinal e o gozo da destruição, não há como explicar nenhuma conduta dos assim chamados seres falantes. O fato é que ambas as energias possuem uma vertente autodirigida e outra dirigida para fora, para os seres semelhantes e os objetos do mundo em geral. Nas primeiras linhas do ensaio *Dostoiévski e o parricídio*, Freud (1928[1927]/1974) ressalta a existência de uma tentação universal ao crime e propõe que o homem moral não é aquele que

nunca experimentou a tentação, mas “que reage à tentação tão logo a sente em seu coração, sem submeter-se a ela” (Freud, 1974, p.205) Alguns anos depois, em resposta a uma carta que lhe fora endereçada por Einstein, Freud (1932/1976, p. 246) salienta que o Direito só existe porque existe a violência e que o estado de direito cede periodicamente ao estado de violência. Einstein fora convidado a colaborar na implantação de um Organismo que congregasse diferentes nações no combate à violência – provavelmente o germe da atual O.N.U.- e decidiu consultar Freud sobre o mesmo tema. Nessa troca epistolar, ambos concluíram fazer parte de uma minoria de homens pacifistas. A lei, cuja origem esteve no uso da força bruta, não pode prescindir do apoio da violência, como força coercitiva indispensável à manutenção das comunidades. Nenhum conjunto de leis, por mais abrangente que seja, consegue banir radicalmente todas as formas de prática violenta.

Por meio das descobertas psicanalíticas, respectivamente nomeadas de complexo de Édipo, complexo de castração e teorias sexuais infantis, observa-se que, já nos primeiros anos de vida, as crianças experimentam prazeres sexuais e desejos agressivos. “Estou convicto de que nenhuma criança – pelo menos nenhuma que seja mentalmente normal e menos ainda as bem dotadas intelectualmente”, escrevia Freud em 1908 (1924/1976, p. 214), “pode evitar o interesse pelos problemas do sexo nos anos anteriores à puberdade.” Logo em seguida ele declarava que são justamente aqueles que se tornam neuróticos que nos permitem perceber com mais clareza a existência de “uma quantidade maior de atividade sexual do que nossa embotada faculdade de observação poderia reconhecer em outras crianças.” A pulsão sexual apresenta uma forte tendência à precocidade e as teorias sexuais infantis, igualmente prematuras, exercem uma influência decisiva na forma que será assumida pelos sintomas da neurose. Instigadas pelo prazer experimentado, as crianças indagam, de si mesmas e dos outros, como nascem os bebês e em que reside a diferença sexual. Incapazes de deduzir imediatamente a função do órgão vaginal, elas respondem às suas indagações com a criação de algumas teorias típicas. Entre elas, destaca-se a “concepção sádica do coito” (Freud, 1976, p. 223), em que a criança encara o ato realizado pelos pais “como um ato imposto violentamente pelo participante mais forte ao mais fraco.”

O mito de que a criança não possui interesse e desejos de cunho sexual, assim como aquele que a supunha dotada de uma índole essencialmente boa de cuja corrupção somente a sociedade seria a responsável, ambos sucumbiram definitivamente no interior do campo psicanalítico. Não por acaso, um dos primeiros textos de Melanie Klein (1882-1960), pioneira na extensão da prática analítica aos sujeitos crianças, versa exatamente sobre a

importância, nos primeiros anos de vida, das fantasias e impulsos sádicos. Discordando de Freud quanto ao início das fantasias e desejos sexuais e agressivos, trazendo-os para os primeiros meses de vida, ela declara, no artigo “A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego” (1930/1996, p.263), que os estágios iniciais do conflito edípiano são dominados pelo sadismo e que somente nos estágios finais a defesa contra os impulsos libidinais entra em cena, pois, no início, “a defesa se dirige apenas contra os impulsos *destrutivos* que os acompanham” (grifo da autora).

No artigo intitulado “Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico”, Freud (1916/1974, p. 347-348) denunciou a existência de sujeitos “criminosos em consequência de um sentimento de culpa”, admitindo ter realizado uma descrição próxima do que Nietzsche (1844-1900) chamara de “o criminoso pálido.” Em seu artigo, ele se refere inicialmente a alguns pacientes que, embora se tenham tornado pessoas muito respeitáveis, relataram ter praticado, em anos anteriores à puberdade, ações proibidas, como furtos, fraudes e até mesmo incêndio voluntário. Freud concluiu que um primeiro ato de infração da lei, sobretudo quando praticado por sujeitos muito jovens, ao contrário do que se poderia pensar, pode trazer como consequência algum alívio da culpa e não o seu agravamento. Isto porque o complexo edípiano, após sua dissolução, pode deixar um lastro de culpa que até pode ser conscientemente experimentada, mas cujos fundamentos inconscientes o sujeito ignora. Vale dizer, ele os recalcou. E o encontro de uma punição externa, ou pelo menos de motivo externo para que o sujeito se sinta culpado, implica paradoxalmente na menor intensidade da culpa.

Na esteira de Freud, Jacques Lacan apresentou, em 1950, uma conferência intitulada “Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia”, onde afirma, entre outras coisas, que uma punição só tem significação de punição se houver assentimento do sujeito. Seu texto recorda que o Édipo inclui “as duas formas mais abominadas [do crime], o Incesto e o Parricídio” (1966/1998, p. 131), mas não é necessariamente patogênico, porque o complexo de Édipo não é idêntico ao ato trágico do herói de Sófocles. Se a psicanálise pode esclarecer as vacilações da noção de responsabilidade e colaborar na objetivação do crime, é justo na medida em que ela esclarece o supereu como instância psicopatológica, passível de manifestar-se de forma obscura, cega e cruel. Isso equivale a dizer que a situação familiar inclui necessariamente “tensões criminosas” (Lacan, 1966) e que a responsabilidade, como dito acima, pode ser sinônimo de castigo. Lacan ainda alertou para o fato de que “a verdade não é um dado que se possa captar em sua inércia, mas uma dialética em marcha” (1966/1998, p. 146). Por fim, para que não se pense que a psicanálise pode contribuir na crença em uma

predisposição inata ao crime ou no estabelecimento de uma tipologia calcada em pretensos “instintos criminosos”, ele afirmou que “é na luta mortal de puro prestígio que o homem se faz reconhecer pelo homem” e muitos sujeitos, “em seus delitos, exibições, furtos, calotes e difamações anônimas, encontram e buscam um estímulo sexual [que] não poderia ser tido como efeito de transbordamento dos instintos” (1966/1998, p. 149-150).

Em 1938 (p. 200-201), ao propor algumas conclusões sobre as neuroses, Freud faz uma observação que pode ser traduzida nos seguintes termos: as primeiras experiências sexuais de uma criança deixam marcas definitivas em sua vida, mas não há uma necessária continuidade entre a “perversão polimorfa da criança” (Freud, 1905) e a conduta perversa do adulto. Pelos estudos de Freud sobre a sexualidade infantil, é possível deduzir que, para a criança, o encontro com o sexo é sempre algo traumático. Porém, isso não significa que ocorra necessariamente a violência descrita pela ciência jurídica, uma vez que os relatos de Freud revelam, por exemplo, que o primeiro objeto erótico da criança é o seio da mãe, fato este que se revela prenhe das mais diversas consequências até a vida adulta.

Pode-se dizer que, para a criança, o que há de traumático no encontro com o sexo é primeiramente a precocidade, a que já nos referimos, assim como a proximidade do desejo inconsciente incestuoso. Merece destaque o texto “Subversão do Sujeito e Dialética do Desejo no Inconsciente Freudiano”, no qual Lacan (1961) declara que o trauma é necessário na exata medida em que o desejo é uma defesa, uma proibição de ultrapassar o limite do prazer para além do qual se encontra o gozo. O trauma é, portanto, necessário à introdução de um corte entre o gozo e o desejo, ou seja, uma separação entre um gozo opaco, porquanto fora do simbólico, e um desejo que só é do Outro na medida em que é neste lugar-Outro, campo da linguagem, que emerge um sujeito. “O mito”, dirá Lacan (1973 [1993], p.55), “é isso, a tentativa de dar forma épica ao que se opera da estrutura.” Não se pode falar ou escrever sobre a origem a não ser de forma mítica, isto é, por meio do esgotamento de um certo exercício de permutação de significantes. Ao desnaturalizar o sexo dito biológico, a linguagem impõe uma assunção simbólica do sexo, que só pode ocorrer na medida em que o sujeito constrói um romance familiar ou mito individual que o inscreve como “um entre outros”: filho de, irmão de... e assim por diante. Romance, mito, ou até mesmo epopeia, conforme a capacidade criativa e desejanse de cada um.

Para prosseguir com o desenvolvimento do nosso tema, faz-se necessário transcrever, abaixo, algumas passagens dos textos de Freud que visam demonstrar o primeiro encontro da criança com o sexo e as fantasias e impulsos com características marcadamente

sexuais gerados nessa ocasião. É bem sabido que a criança toma preferencialmente por objeto os adultos que exercem as funções materna e paterna. Porém, de forma mais rigorosa, deveríamos dizer que o primeiro objeto de toda criança é o seio que dela se separa, ou melhor, o seio de que ela se separa. Como declara Lacan (1963 [2005], p.355): “Em essência, não é verdade que a criança seja desmamada. Ela *se* desmama. Desliga-se do seio, brinca [...] ela brinca de se soltar do seio e tornar a pegá-lo.”

No capítulo VII do texto “Esboço de psicanálise”, Freud ensina que:

O primeiro objeto erótico de uma criança é o seio da mãe que a alimenta; a origem do amor está ligada à necessidade satisfeita de nutrição. Não há dúvida de que, inicialmente, a criança não distingue entre o seio e o seu próprio corpo; quando o seio tem de ser separado do corpo e deslocado para o “exterior”, porque a criança tão frequentemente o encontra ausente, ele carrega consigo, como um “objeto”, uma parte dos investimentos libidinais narcísicos originais. Este primeiro objeto é depois completado na pessoa da mãe da criança, que não apenas a alimenta, mas também cuida dela e, assim, desperta-lhe um certo número de outras sensações físicas, agradáveis e desagradáveis. Através dos cuidados com o corpo da criança, ela se torna seu primeiro sedutor [...]. (FREUD, 2010 [1938], p. 202).

Desde o texto “Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade”, 1905, portanto, Freud observara que:

O trato da criança com a pessoa que a assiste é, para ela, uma fonte incessante de excitação e satisfação sexuais vindas das zonas erógenas, ainda mais que essa pessoa - usualmente, a mãe - contempla a criança com os sentimentos derivados de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija e embala, e é perfeitamente claro que a trata como o substituto de um objeto sexual plenamente legítimo. (FREUD, 1905 [2010], p. 210-211).

Queremos chamar a atenção para a última frase da citação acima, a qual afirma que a mãe trata o filho como “um objeto sexual plenamente legítimo”. Freud nunca recuará de tal afirmação e sua clínica o ensinará cada vez mais que esse fato é prenhe de inúmeras consequências, umas favoráveis, outras desfavoráveis à futura vida sexual do pequeno sujeito. Primeiramente ele detectará, em 1914, a importância do retorno à satisfação narcísica na ocasião em que os adultos se tornam pais. “Se prestarmos atenção à atitude de pais afetuosos para com os filhos”, enuncia Freud (1914 [1974], p.97), temos que reconhecer que ela é uma revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo que de há muito abandonaram.

Ora, o abandono da satisfação narcísica primária, isto é, da satisfação com a própria imagem, é condição *sine qua non* da constituição de um eu, um sujeito cujos ideais o inscrevem em uma comunidade bem mais ampla do que o grupo familiar originário. Esse processo foi denominado por Freud de substituição do narcisismo primário pelo narcisismo secundário. Logo, somente o retorno temporário ao narcisismo primário permitirá não apenas

à mãe, mas também ao pai, que cuide e olhe para seu filho como *His Majesty The Baby*⁹. Cuidá-lo assim é revesti-lo de libido, transferir ou transportar para seu corpo a energia da pulsão de vida e, junto com ela, um desejo que tem nome porque é, ele próprio, o desejo por um nome. Isto feito, o pequeno ser, cujo eu está em processo de constituição e cujo corpo está em processo de desenvolvimento, será o palco de uma série de projeções que nada mais são do que os sonhos de seus pais. Por isso, escreve Freud:

A criança terá mais divertimentos que seus pais; ela não ficará sujeita às necessidades que eles reconheceram como supremas na vida. A doença, a morte, a renúncia ao prazer, restrições à sua vontade própria não a atingirão; as leis da natureza e da sociedade serão ab-rogadas em seu favor; ela será mais uma vez realmente o centro e o âmago da criação – *His Majesty The Baby*, como outrora nós mesmos nos imaginávamos. (FREUD, 1914 [1974], p. 98)

Bem mais tarde, quando foi pronunciar uma conferência sobre *Feminilidade*, Freud (1932) se viu compelido a recordar o equívoco que o levava a pensar que todas ou quase todas as históricas haviam sido abusadas pelo pai, quando ainda não havia aquilatado todo o poder da fantasia inconsciente na produção de sintomas e de certezas por vezes bastante delirantes. No entanto, o que é que ele escreve nessa ocasião? Ele escreve que, nas fantasias em que o sedutor é a mãe – fantasias típicas na história pré-edipiana das meninas – “a fantasia toca o chão da realidade.” (FREUD 1932 [1976], p.149). Em outros termos, nesse caso, a realidade psíquica coincide com a realidade objetiva. Ele também observa que, no caso de sujeitos-mulheres de estrutura psicótica, é a figura da mãe que está por trás dos delírios de envenenamento e similares.

Sintetizando toda a série de constatações freudianas, Lacan pronuncia em *Televisão* (1973[1993], p.55-56) que “a ordem familiar só faz traduzir que o Pai não é o genitor, e que a Mãe continua contaminando a mulher para o filhote d’homem: disso resulta o resto.” Em outros termos, o Pai, como causa de desejo de uma mulher, pai simbólico e inconsciente, não é idêntico ao genitor, pois é bem mais um ideal, uma ideia de paternidade do que um ser qualquer de carne e osso, assim como a Mãe, enquanto responsável pelas primeiras marcas mnêmicas que fundam indelevelmente o inconsciente e influenciam toda as escolhas amorosas, é sobretudo o Outro primordial, e não exatamente a genitora, mas uma matriz simbólica insistentemente reimpressa. Prosseguindo na mesma perspectiva em seu livro *O que Lacan dizia das mulheres*, Colette Soler (2005, p.91) ressalta que, para o sujeito, a

⁹Freud mantém a expressão na língua inglesa provavelmente uma referência a um conhecido quadro da Academia Real de Londres, onde se pode ver a figura de dois guardas parando o tráfego para dar passagem a uma babá com um carrinho de bebê e no qual esta frase está escrita.

mãe é “uma imagem de suas primeiras angústias, lugar de um enigma insondável e de uma ameaça obscura. No cerne do inconsciente, as falhas da mãe sempre têm lugar, chegando até à devastação, quando se trata da filha, diz Lacan.”

Se nos detivermos a pensar agora não tanto no que uma mãe faz ou deixa de fazer, mas no agir de uma criança, diremos com Freud que,

(...) se um menino (a partir da idade de dois ou três anos) ingressou na fase fálica de seu desenvolvimento libidinal, está sentindo sensações prazerosas em seu órgão sexual e aprendeu a proporcionar-se essas sensações à vontade, mediante a estimulação manual, ele se torna o amante da mãe. Quer possuí-la fisicamente, das maneiras que adivinhou de suas observações e intuições sobre a vida sexual, e tenta seduzi-la mostrando-lhe o órgão masculino que está orgulhoso de possuir. Numa palavra, a sua masculinidade, precocemente despertada, procura ocupar o lugar do pai junto a ela. (FREUD, 1938 [2010], p.202).

O menino que, até então, invejava o pai por sua força física e o investia de autoridade, passa a tomá-lo como uma presença indesejável, melhor dizendo, um rival que se interpõe entre ele e a mãe. E se a mãe o deixa dormir com ela, enquanto o pai viaja, ela certamente reforça o sentimento de rivalidade e o desejo de vingança.

Retomando o texto dos “Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade” [(FREUD, 1905)], verifica-se que, entre as situações que Freud denomina de “aberrações sexuais”, encontra-se aquela em que “um indivíduo covarde ou impotente” encontra satisfação sexual exclusivamente com crianças, o que hoje chamamos de “pedofilia”. Parece mesmo que Freud experimentou uma certa perplexidade com a variabilidade de objetos sexuais dos seres falantes, ou ele não teria escrito que:

[...] Ainda assim, é esclarecedor sobre a natureza da pulsão sexual o fato de ela admitir tão ampla variação e tamanho rebaixamento de seu objeto, coisa que a fome, muito mais energicamente agarrada a seu objeto, só permitiria nos casos mais extremos [...]. (FREUD, 1905 [2010], p. 140).

O autor (1905 [2010], p. 140) complementa seus ensinamentos e informa que o abuso sexual de crianças ocorre com a mais insólita frequência entre os professores e pessoas que cuidam delas. Segundo ele, tal fato ocorre porque, a esses dois grupos citados acima, se oferece a melhor oportunidade para que o episódio bárbaro ocorra.

E ainda no fim de sua obra, em “Um Exemplo de Trabalho Psicanalítico”, Freud (1938 [2010], p. 200-201) chama a atenção para o perigo do abuso sexual de crianças por adultos, por sua sedução por crianças ligeiramente mais velhas e, mesmo, por sua excitação ao

ver ou ouvir o ato sexual dos pais, uma vez que essas experiências decidem a vida sexual futura de cada sujeito.

Portanto, de acordo com as observações sobre a fantasia de violência e o abuso sexual, deduz-se que Freud estabelece uma singela diferença entre esses termos, que é ignorada pela ciência jurídica. A violência é a contraparte do direito, o fiel da balança em que se sustenta todo jogo social. No que tange à violência materna, como vimos, é possível tratar-se de uma fantasia inconsciente que parte do real, mas que a ele não se restringe, colorindo-o com as luzes mais ou menos negras da memória e do afeto. No que tange ao abuso sexual, pode-se instalar uma compulsão a repetir a mesma situação com outras pessoas. Nos termos de Lacan (1964/1979, p. 57), ocorre nesse caso uma *tiquê*, ou seja, um evento com aparência de acidental, mas que é, na verdade, um encontro, no sentido de um real traumático ao qual se retorna de forma inconsciente e incoercível. Todavia, nem toda experiência sexual da infância pode ser tida como abuso ou violência. Há, também, e não se pode esquecê-lo, as brincadeiras ou jogos sexuais.

O BRINCAR E A BRINCADEIRA SEXUAL

Para iniciarmos os estudos acerca da brincadeira sexual infantil, necessário se faz observar a conceituação dos termos brincar e brincadeira, bem como a explicação de Freud sobre o comportamento da criança ao brincar. Segundo Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft e F. Marques Guimarães (1999), brincadeira significa “Ação de brincar; divertimento, principalmente entre crianças; folgança; troça; gracejo; zombaria; festa familiar; bailarico”. Já o vocábulo brincar tem por significado:

Divertir-se infantilmente; folgar; entreter-se; dançar; dizer ou fazer alguma coisa por brincadeira; agitar-se em movimentos graciosos (falando-se das coisas); *tr. ind.* gracejar; zombar: *não vale a pena brincar com ele*; escarnecer; *tr. dir.* entreter-se com; jogar; adornar, ataviar; rendilhar. (FERNANDES; LUFT; GUIMARÃES, 1999).

Diante dos significados constantes no dicionário, percebe-se que, para ser traduzida como uma brincadeira, a conduta deverá ser prazerosa, divertida, além de ser praticada com livre e espontânea vontade pelos participantes. Por isso, surge a seguinte indagação para a ciência jurídica: em que medida a ação de brincar, praticada entre crianças ou adolescentes, que envolva atos sexuais deve ser considerada violência ou abuso sexual? Passemos a analisar.

Ocorre que, para alcançar a resposta da referida indagação, importante se faz examinar o texto freudiano denominado *Escritores Criativos e Devaneios*, de 1907. Trata-se de investigar as fontes de um escritor criativo, ou seja, de onde o escritor retira seu material e como ele consegue, em nós, os efeitos emocionais provocados por suas criações. Freud (2010, (1908 [1907]), p. 135) faz o seguinte questionamento: “Será que deveríamos procurar na infância os primeiros traços de atividade imaginativa?” Em seguida, ao avançar em seus estudos (2010, (1908 [1907]), p. 135), ele diz que a ocupação favorita e mais intensa da criança é o brinquedo ou jogo. A suposição de que ela não leva a sério a sua brincadeira está errada, pois o jogo é tratado com tanta seriedade pela criança que ela acaba por dispende, nesse ato, uma grande quantidade de afeto.

Freud acrescenta (2010, (1908 [1907]), p. 135) que a antítese do brincar não é o que é sério, mas o que pertence ao discurso da realidade compartilhada, pois:

Apesar de toda a emoção com que a criança investe seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. (FREUD, 2010, (1908 [1907]), p. 135).

Ao continuar a examinar a oposição entre a realidade e o brincar, ele ressalta que:

Quando a criança cresce e para de brincar, após esforçar-se por algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida seriedade, pode colocar-se certo dia numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade. Como adulto, pode refletir sobre a intensa seriedade com que realiza seus jogos na infância, equiparando suas ocupações do presente, aparentemente tão sérias, aos seus jogos de criança, pode livrar-se da pesada carga imposta pela vida e conquistar o intenso prazer proporcionado pelo humor. (FREUD, 2010, (1908 [1907]), p. 135).

Freud (2010, (1908 [1907]), p. 136) observa que, ao crescerem, as pessoas param de brincar e parecem renunciar ao prazer que obtinham na prática dessa ação. Entretanto, como é muito difícil para o homem abdicar de um prazer que já experimentou, “o que parece ser uma renúncia, é, na verdade, a formação de um substituto.” Ora, somos levados a concluir que nunca renunciamos a nada, apenas trocamos uma coisa por outra, pois existe uma estreita correlação entre brincar e criar. Donald Woods Winnicott (1896-1971), em seu livro *Da Pediatria à Psicanálise*, menciona que o brincar é tão evidente nas análises de adultos quanto nas de crianças, “manifesta-se, por exemplo, na escolha das palavras, nas inflexões de voz e, na verdade, no senso de humor [...] É no brincar, e talvez apenas no

brincar, que a criança ou ao adulto fruam sua liberdade de criação.” (WINNICOTT, 1975 [1971], p. 61 e 79)

Nessa perspectiva, podemos afirmar que as fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças, embora a criança brinque sozinha ou forme com outras crianças um sistema psíquico fechado para os fins do jogo. Ainda que não brinque na frente dos adultos, não lhes oculta seu brinquedo. Já o adulto, ao contrário, envergonha-se de suas fantasias, escondendo-as das outras pessoas.

No que tange ao comportamento do adulto com relação à fantasia, observa-se que ele:

Acalenta suas fantasias como seu bem mais íntimo, e em geral preferiria confessar suas faltas do que confiar a outro suas fantasias. Pode acontecer, conseqüentemente, que acredite ser a única pessoa a inventar tais fantasias, ignorando que criações desse tipo são bem comuns nas outras pessoas. (FREUD, 2010, (1908 [1907]), p. 137).

Winnicott foi certamente o psicanalista que mais escreveu sobre a importância do brincar. Ele chegou a introduzir dois novos conceitos na teoria psicanalítica, estreitamente correlatos um do outro: o conceito de objeto transicional e o de espaço transicional ou espaço da ilusão. No entanto, contrariamente a Freud que tanto acentuou o caráter pulsional da brincadeira da criança, para Winnicott (1975 [1971], p. 60), “quando uma criança está brincando, se a excitação física do envolvimento instintual se torna evidente, então o brincar se interrompe ou, pelo menos, se estraga.” Em seus termos, o objeto transicional é a primeira possessão não-eu de um bebê, mas não é nem dentro nem fora, nem exatamente o bebê, tampouco a mãe. Ele é, antes, a criação de um espaço entre/dois. O objeto transicional será posteriormente abandonado, mas o espaço que ele criou persistirá na vida adulta como o lugar das ideias e atividades cuja credulidade e/ou realidade não tem de ser questionada. É o espaço subjetivo reservado para as artes, as ideias filosóficas e a religião.

Entre as características do objeto transicional, é importante ressaltar que:

Na relação com o objeto transicional, o bebê passa do controle onipotente (mágico) para o controle pela manipulação (envolvendo o erotismo muscular e o prazer da coordenação). O objeto transicional pode acabar por se transformar num objeto de fetiche e assim persistir como uma característica da vida sexual adulta. O objeto transicional pode, devido à organização anal-erótica, representar fezes (mas não é por esse motivo que pode tornar-se mal-cheiroso e não ser lavado). (WINNICOTT, 1975 [1971], p. 24)

Ao concluir o assunto, Freud (2010, (1908 [1907]), p. 137) explica que o brincar da criança é determinado por desejos; na verdade, por um só desejo, que auxilia o seu desenvolvimento, isto é, o desejo de ser grande e adulto. A criança brinca sempre de ser grande, imita, em seus jogos, aquilo que conhece da vida dos mais velhos e não tem razão alguma para ocultar esse desejo. Já com relação ao adulto, Freud entende que o caso é diferente e destaca que:

Por um lado, sabe que dele se espera que não continue a brincar ou fantasiar, mas que atue no mundo real; por outro lado, alguns dos desejos que provocam suas fantasias são de tal gênero que é essencial ocultá-las. Assim, o adulto envergonha-se de suas fantasias por serem infantis e proibidas. (FREUD, 2010, (1908 [1907]), p. 137).

A criança que brinca comporta-se como um adulto que fantasia e como um escritor criativo. A recordação infantil na vida do escritor deriva da suposição segundo a qual a obra literária, assim como o devaneio, é uma continuação ou um substituto do que foi o brincar infantil. E este, por sua vez, enquanto uma formação do inconsciente, é simultaneamente um prazer sexual substitutivo e um derivado da pulsão de morte.

Nada melhor, para ilustrar a brincadeira de natureza claramente sexual, do que as descrições de Phillipe Ariès (2011) dos primeiros anos de vida do pequeno Luís XIII. Os relatos apresentam riqueza de detalhes. Detalhes estes que, vão constar nas obras de Freud, como comportamentos apresentados por crianças dos séculos XIX e XX. Tais comportamentos de Luís XIII serão expostos, neste texto, como forma de demonstrar, para a ciência jurídica, que a brincadeira com fins sexuais está presente, pulsando, aguardando o momento de seu desabrochar.

Antes de iniciar a narrativa do comportamento de Luís XIII, Ariès (2011, p.75) menciona uma lei não escrita, porém imperiosa e respeitada, relacionada à moral da sociedade moderna. Nesse momento, ele se refere a uma lei que proíbe o adulto de fazer menção a assuntos sexuais diante de crianças. Segundo relata ele (2011, p. 75), esse sentimento de abster-se em fazer alusão a temas sexuais era totalmente estranho à antiga sociedade.

O médico do pai do pequeno príncipe, o Dr. Heroard, documentou cenas que comprovam a liberdade com que se tratavam as crianças, a grosseria das brincadeiras, bem como a indecência de gestos cuja publicidade não chocava ninguém e pareciam perfeitamente naturais. Tomamos conhecimento, por exemplo, de que, mesmo antes de completar um ano de idade, Luís XIII já dá gargalhadas quando sua ama lhe sacode o pênis com a ponta dos dedos.

Nessa mesma época, a criança chama um pajem com um Ei!, levanta a túnica e mostra-lhe o pênis.

Ariès (*Idem, ibid.*) continua a percorrer as anotações do Dr. Heroard e transcreve, inicialmente, duas brincadeiras sexuais praticadas pelo pequenino:

Luís XIII tem um ano: “Muito alegre, ele manda todos lhe beijarem o pênis”. Ele tem certeza de que todos se divertem com isso. Todos se divertem também com sua brincadeira diante de duas visitas, o Senhor de Bonnières e sua filha: “Ele riu muito para o (visitante), levantou a roupa e mostrou-lhe o pênis, mas sobretudo à sua filha; então segurando o pênis e rindo com seu ursinho, sacudiu o corpo todo”. As pessoas achavam tanta graça que a criança não se cansava de repetir um gesto que lhe valia tanto sucesso [...]. (ARIÈS, 2011, p. 74).

Durante os três primeiros anos de vida do pequeno príncipe, ninguém desaprovava ou via mal algum em tocar em sua genitália. Ainda com relação a essa prática, o mesmo autor (2011, p. 76) relata que, ao se levantar pela manhã, Luís não quis pôr a camisa e com precisão pronunciou a seguinte frase: “[...] camisa não, primeiro quero dar a todo mundo um pouco de leite do meu pênis; as pessoas estenderam a mão e ele fingiu que tirava leite, [...] deu leite a todos e só então deixou que lhe pusessem a camisa”.

Essas brincadeiras não se restringiam à criadagem, aos jovens desmiolados ou a mulheres de costumes levianos. A rainha, sua mãe, também gostava delas, e segurava no pênis da criança, chamando-o de torneirinha. Adiante, Ariès (2011, p.76) destaca um trecho que afirma ser extraordinário. Trata-se de um episódio em que Luís e sua irmã foram colocados despidos na cama juntos com o rei. Nesse dia, narra o citado autor que as duas crianças:

[...] se beijaram, gorjearam e deram muito prazer ao Rei. O Rei perguntou-lhe: - Meu filho, onde está a trouxinha da infanta? – Ele mostrou o pênis dizendo: - Não tem osso dentro, papai – Depois, como seu pênis se enrijecesse um pouco, acrescentou: - Agora tem, de vez em quando tem. (ARIÈS, 2011, p. 76).

As pessoas se divertiam ao observar as primeiras ereções de Luís e apreciavam as formas verbais em que ele se referia ao próprio órgão. Certo dia, ele o nomeou de “ponte levadiça”, levantando-o e abaixando-o sucessivamente. Somente ao atingir os sete anos de idade, essa espécie de brincadeira desaparece, pois, conforme a descrição de Ariès (2011, p. 77), Luís XIII se tornara um homenzinho e era preciso ensinar-lhe modos e linguagem decente. No entanto, merece destaque um fato interessante, ocorrido ainda nessa época e citado pelo mesmo autor (2011, p.77): quando perguntaram a Luís por onde nascem as crianças, ele respondeu convicto que nasciam pela orelha.

Por fim, Ariès (2011, p. 77-78) destaca algo essencial para o presente artigo. Ele afirma que as brincadeiras sexuais presentes no seio das famílias não chocavam de modo algum o senso comum. No século XVI, os adultos se permitiam tudo ou quase tudo diante das crianças. Brincavam à vontade com os órgãos sexuais das crianças.

Com relação a essa prática, ele explica que ela ocorria por duas razões:

Primeiro porque se acreditava que a criança impúbere fosse alheia e indiferente à sexualidade. Portanto os gestos e alusões não tinham consequência sobre a criança, tornavam-se gratuitos e perdiam sua especificidade sexual – neutralizavam-se. Segundo, por que ainda não existia o sentimento de que as referências aos assuntos sexuais, mesmo que despojadas na prática de segundas intenções equívocas, pudessem macular a inocência infantil – de fato ou segundo a opinião que se tinha dessa inocência. Na realidade não se acreditava que essa inocência realmente existisse. (ARIEËS, 2011, p.80).

Moralistas e educadores, contrários a essa opinião geral acerca da inocência das crianças, acabaram por fazer triunfar suas ideias, que atualmente são as nossas (Ariès 2011, p. 80). Para concluir, cabe dizer que a legislação atual de proteção à criança e ao adolescente reprime as condutas descritas por Ariès, punindo até mesmo um adolescente que vier a praticá-la. Os responsáveis por garantir os direitos da criança e do adolescente deveriam analisar cada caso detalhadamente e ter cautela ao atribuir uma conduta descrita pela lei penal brasileira como ilícita e antijurídica, considerando que, quando se atribui à criança ou ao adolescente um signifiante que o nomeia no Outro social, como abusado ou abusador, este poderá gerar consequências gravíssimas. O psicanalista não discorda do legislador no sentido de que é preciso temer, e se possível prevenir, que crianças e adolescentes sejam expostas a atos de violência e abuso sexual. Mas discorda dos julgamentos apriorísticos e alerta para os riscos da identificação com o lugar de excluído, da adaptação neurótica ao real e da intolerância do supereu.

Impossível não considerar as descobertas psicanalíticas de Sigmund Freud. Estas revelam que a vida sexual do adulto depende do despertar sexual, na infância, e do prazer da criança em tocar e ser tocada, em ver e ser vista, em mostrar e esconder. O despertar sexual depende da possibilidade dada à criança de brincar e gozar com o próprio corpo e o de outros. Há, portanto, um limite tênue, porém fundamental, entre o abuso e a brincadeira sexual.

Referências

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

ANDREUCCI, Antônio Ricardo. *Legislação penal especial*. 7. ed. atual e ampl. São Paulo: Saraiva, 2010.

BITENCOURT, Cezar Roberto. *Tratado de direito penal: parte especial*. 4. ed. rev., atual e ampl. São Paulo: Saraiva, 2010. v.4.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário brasileiro globo*. 51 ed. São Paulo: Globo, 1999.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)*. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 2010. 329 p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 7).

_____. *Escritores criativos e devaneios (1908[1907])*. Tradução: I. F. Frant Duff. Rio de Janeiro: IMAGO, 2010. 259 p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 9).

_____. *Sobre as teorias sexuais das crianças (1908)*. Tradução: I. F. Frant Duff. Rio de Janeiro: IMAGO, 2010. 259 p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 9).

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução (1914)*. Tradução: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 1ª reimpressão, 1988. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 14).

_____. *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico (1916)*. Tradução: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1987, 1ª reimpressão, 1988. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 14).

_____. *Dostoievski e o parricídio (1928 [1927])*. Tradução: José Octavio de Aguiar Abreu. Primeira edição em março de 1976. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 19)

_____. *Conferência XXXIII: Feminilidade (1932)*. Tradução: José Luis Meurer. Primeira edição em agosto de 1976. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 22)

_____. *Por que a guerra? (1933 [1932]) (Einstein e Freud)*. Tradução: José Octavio de Aguiar Abreu. Primeira edição em dezembro de 1974. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 21)

_____. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios (1939 [1934-38])*. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: IMAGO, 2010. 351p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23).

_____. *Esboço de psicanálise (1940[1938])*. Tradução: James Strachey. Rio de Janeiro: IMAGO, 2010. 351p. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23).

GRECO, Rogério. *Curso de direito penal: parte especial*. 8. ed. rev e ampl. Niterói: Impetus, 2011. v. 3.

GRYNER, Simone; RIBEIRO, Paula Mancini C. Melo. *A escuta que escreve história*. Rio de Janeiro: Núcleo de atenção à violência (NAV), 2010.

KLEIN, Melanie. *A importância da formação de símbolos no desenvolvimento do ego (1930)*. In: Amor, Culpa e Reparação e Outros Trabalhos. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. (Obras completas de Melanie Klein; v.I)

LACAN, Jacques. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia (1950). In: *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *O Seminário, livro 10: a angústia (1962-1963)*. Tradução: Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *Televisão (1973)*. Versão brasileira: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

LIMA, Soneide de Sales; POLLO, Vera. A violência sexual em nossos dias: questões para psicanálise. Periódicos eletrônicos em psicologia - Psicologia Ciência e Profissão, Brasília, v. 25, n. 4, dez. 2005. Disponível em: <
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000400006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 jan. 2013.

PRADO, Luiz Regis. *Curso de direito penal brasileiro*. 9. ed. rev. atual. e ampliada. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2011. v. 2.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução: Vera Ribeiro; consultoria: Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Revisão: Francisco de Assis Pereira. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1975.

_____. *Textos selecionados: da pediatria à psicanálise*. Tradução: Jane Russo. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

BETWEEN THE RIGHT AND THE PSYCHOANALYSIS: the sexual abuse and the prank

ABSTRACT:

Intending to answer the question about possible consequences of an aprioristic supposition of sexual abuse or violation, this paper begins with a study of the judicial conception about sexual violence against vulnerable persons, it brings the opinion of some experts on this subject and pick some paragraphs of the Constitution of Brazil that legislate about the punishment of those acts. In the second moment, it explains the psychoanalytical concept of crime and of infantile sexuality. In the third moment, it makes some comments about the act of playing and sexual childish game, this last one being illustrated with details by an historical report of Luis XII's first years of life. The authors believe that this illustrative text confirms Freud's remarks and advertises Law's workers that it is necessary to be prudent when they have to decide about the existence or no of an awful crime.

KEYWORDS: Judicial conception. Psychoanalysis. Sexual abuse. Infantile sexuality. Act of playing. Sexual game.

ENTRE LE DROIT ET LA PSYCHANALYSE: la violence sexuelle et le polisson

RESUMÉ:

Pour répondre à la question au sujet des conséquences possibles de l'acceptation a priori de la violence sexuelle ou de l'infraction, cet article commence en recherchant la conception juridique de la violence sexuelle contre vulnérable, apporte l'opinion des spécialistes dévoués sur le sujet et sélectionne certains paragraphes de la constitution brésilienne qui règlent la question et déterminent la punition de tels actes. Pendant le deuxième moment, il élabore les psicanalíticos de concepts de l'acte criminel et de la sexualité infantile, Ce dernier illustré en détail avec le récit historique des premières années de la vie de Louis XIII. Les auteurs considèrent que le texte de saveur confirme les observations de Freud et alertent les travailleurs de la loi pour le besoin de prudence en décidant de l'existence ou pas d'un crime haineux.

MOTS-CLÉS: conception juridique. Psychanalyse. Violence sexuelle. Sexualité infantile. Acte de jouer. Plaisanterie sexuelle.

Vera Pollo e Rafaele Sá da Costa

Recebido: 13.03.13

Aprovado: 30.03.13

©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

ESCRITAS DO EXCESSO, NAS MARGENS: a voz exaltada no Barroco

Renata Mattos^{1}*

RESUMO:

A partir da hipótese de que a articulação entre psicanálise e música é iminente e se torna explícita com a invenção lacaniana do objeto voz, fundamentada no *schofar*, no seminário de 1962-1963, *A angústia*, este artigo parte do convite feito por Lacan em outro seminário, *Mais ainda*, de 1972-1973, ao tecer elaborações sobre o Barroco para se “falar da música, às margens”, escutando-a juntamente com as noções de Deleuze de dobra e de Benjamin de alegoria.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Psicanálise. Barroco. Voz.

***Renata Mattos:** Psicanalista, Doutora em Pesquisa e Clínica em Psicanálise pela UERJ, Pós-doutoranda pela Université de Nice Sophia-Antipolis (bolsista CNPq), analista associada do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise.

Escritas do excesso, nas margens: a voz exaltada no Barroco²

O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal. Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo –, falar da música, nas margens. Falo somente por ora do que se vê em todas as igrejas da Europa, tudo que está pregado nas paredes, tudo que desaba, tudo que é delícia, tudo que delira. O que chamei há pouco de obscenidade – mas exaltada (LACAN).

“A música pode me ensinar que ela escuta em mim um incógnito inaudito e que, ao escutá-lo, ela o faz existir.” Alain Didier-Weill

Notas preliminares: escutar a música do sujeito, um ato analítico

Os anos de 2012 e 2013 se apresentam como um marco para a psicanálise lacaniana e, ainda, para a abertura de uma possível – e cada vez mais frutífera e consolidada – articulação com a música. Voz e música – escutadas, interrogadas e, por que não?, apreciadas pela psicanálise – se mostram, já não mais em surdina, como uma via de trabalho para o analista a partir do Seminário *A angústia*, que completa agora 50 anos. É neste momento que Lacan (1962-1963/2005) cerniu em definitivo o conceito de objeto *a*, incluindo duas novas incidências de objetos, a saber, o olhar e a voz. Com isso, foi dado o passo fundamental para que a música – enquanto arte, expressão humana, e também como paradigma para se pensar a voz, a musicalidade, o indizível e o inaudito do sujeito – pudesse passar a dialogar com o campo analítico. A partir da temática do *schofar*³, atentamente trabalhado por Lacan há meio século, anuncia-se a importância e mesmo a função determinante da interlocução com o campo musical para o avanço da psicanálise em suas faces clínica e teórica.

Deste momento até o atual, consideráveis passos foram dados na direção da construção e consolidação de tal articulação, mesmo *com e na presença* de Lacan. É possível destacar ao menos três grandes linhas neste percurso: o objeto voz, indicando aí a imaterialidade primordial do significante e a transmissão da linguagem pela via de uma invocação que podemos mesmo adjetivar de musicante, musicalizada; a igualmente característica sonora e imaterial da poesia como paradigma para uma interpretação e,

² Artigo elaborado a partir de trabalho apresentado no IX Simpósio do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ e no IV Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise: Linguagem e Escritas do Corpo, realizados nos dias 05 e 06 de novembro de 2012 no Rio de Janeiro.

³ Instrumento musical judeu constituído por um cifre de carneiro que no *Yom Kippur*, o Dia do Perdão, é soado três vezes celebrando e renovando a aliança entre Deus e a humanidade.

portanto, para o ato analítico; seja, ainda, pela breve, mas contundente, indicação de se estudar a música, explicitamente o barroco, para fazer avançar a enigmática dimensão do gozo no e do *parlêtre*, sujeito da linguagem e do inconsciente.

Na presença de Lacan, e como resposta a uma demanda deste psicanalista, é fundamental destacar o ponto inaugural do estabelecimento da articulação entre a psicanálise lacaniana, em especial, e a música a partir da intervenção de Alain Didier-Weill no Seminário *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, de 1975, sobre a pulsão invocante, abrindo a questão sobre o que a música pode dar a ouvir ao analista a partir de um endereçamento estrutural e estruturante da voz. Tal questão até hoje o orienta, com diversos desdobramentos, o mais recente e considerável, sobre o começo radical e do sujeito por um *sim* primordial – resposta à invocação musical transmitida por uma nota que antecede e concerne a palavra (DIDIER-WEILL, 2010). E vale ainda destacar os trabalhos de analistas lacanianos que se debruçaram sobre a temática da voz, como Paul-Laurent Assoun (1995) e Erik Porge (2013), e mais especificamente sobre a voz e a música, como Michel Poizat (1986) e Jean-Michel Vivès (2012).

Assim, o convite de Lacan (1972-1973/1985) no Seminário *Mais, ainda*, de 1972, citado como epígrafe deste trabalho, para se falar sobre a música barroca, e, conseqüentemente, da via invocante e da voz neste movimento de criação artística, não me parece vão. Ao contrário, trata-se, sobretudo, de uma invocação e mesmo de uma convocação: escutar isso que, do corpo falante, do sujeito do inconsciente, canta e musica, colocando em evidência a dimensão de desejo e de gozo – quase de êxtase e mesmo de entusiasmo ético – despertados pelos encontros do sujeito com o real poetizado pela arte do som. Encontros que fazem ressoar os enlaçamentos possíveis e constitutivos dos registros estruturais do sujeito; a partir de uma concepção psicanalítica lacaniana: o realmente simbólico, o simbolicamente imaginário e o realmente imaginário, que pude propor como um terceiro movimento lógico constitutivo (MATTOS, 2012).

A música e o Barroco: o real irregular da voz

Tal qual o significado do termo “barroco”, a alusão lacaniana à música, relacionando-a a este período artístico, me parece uma verdadeira “pérola irregular”. Falar da música, nas margens... Em que margens? Naquelas da própria linguagem, nas margens da

imbricada articulação entre real, simbólico e imaginário, nas margens do gozo, nas margens daquilo que a música contorna: o objeto voz, quase que obscenamente exaltada no Barroco.

Dizer “sim”, portanto, a essa invocação lacaniana é dizer “sim” igualmente a escutar e trabalhar o enigma que a música barroca lança sobre o *saber-fazer-aí* (*savoir-y-faire*) específico com o objeto voz que ela transmite, invocando e renovando o ponto de onde o sujeito do inconsciente pode emergir. Esta evocação musical quanto à voz pode agir sobre o ouvinte, que frui a música no limite e nas margens da linguagem, como uma nova invocação para responder à questão fundamental do Outro (e de sua voz) ao sujeito: “*Che vuoi?*” (“Que queres?”). Questão impossível de ser respondida de maneira definitiva, mas que põe o desejo em movimento pela possibilidade de percorrer o circuito pulsional em seus tempos passivo, ativo e reflexivo.

No caso da voz, ser ouvido, ouvir e se fazer ouvir, incluindo aí a dimensão de que o *infans* deverá ter como aposta que há um Outro não surdo que possa ouvi-lo e para o qual ele deverá, em parte, se ensurdecer, como propõe Vivès (2009). Com isso, abre-se a via possível de lançar e relançar a voz. Ou ainda, a partir das proposições de Deleuze em sua releitura de Leibniz, de dobrar e desdobrar a voz, cortando, podemos acrescentar, o contínuo do real com as dobras que cada registro faz em si mesmo e com os outros, ressoando nos outros. Segundo Deleuze (1991, p. 13):

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. [...] Ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.

Esse traço do barroco faz com que o simbólico se apresente engendrando uma escrita possível do excesso que cada objeto pulsional põe em jogo, propondo, assim, um tratamento do real. Porém, tal tratamento é sempre efêmero, o que denuncia o próprio fracasso da linguagem e recoloca a possibilidade de uma nova escrita. O desdobrar infinito da estrutura musical barroca – em seu endereçamento e resposta, em árias e óperas nas quais a voz humana pode fazer movimentos enodando o grave e o agudo, em sua dinâmica de ponto e contraponto etc. – escreve que há voz e que esta é causada pelo excesso da voz do Outro. Endereçamento e resposta originários que fundam o sujeito e que o continuam causando.

Há, assim, uma escrita da voz que, na margem da linguagem, no excesso a que remete, indica e invoca o gozo do objeto voz, tornando-a presente e ausente. É o próprio

excesso da voz que causa e força a escrita, fazendo com que a voz musical possa ganhar corpo e expressão. Isto seja pelo canto ou pelos instrumentos musicais que, no Barroco, pela alegoria do objeto, em seus desdobramentos, a música desvela e vela por uma elevação, uma exaltação. A linguagem e a recriação da linguagem na música barroca surgem como efeito de uma tentativa de sistematizar o caos sonoro – e mesmo o musical – que o precede criando formas musicais pré-determinadas que, entretanto, são variáveis e infinitas em si. Com isso, o Barroco promove uma “elevação do objeto à dignidade de Coisa” (LACAN, 1959-1960/1997, p. 140-141) bastante particular: a voz musicada é alegoria do objeto voz em sua radicalidade enquanto função de endereçamento, e isso nas margens da linguagem. A relação entre sujeito e Outro é dada a ouvir nas dobras da linguagem, ou seja, nas dobras da linguagem sobre si mesma e sobre aquilo que a funda.

As dobras de que aí se trata são ressonâncias das dobras de cada registro psíquico sobre si e, ainda, das dobras do enlaçamento dos registros enodados borromeamente, o que faz surgir uma “nova harmonia”, que é o sujeito e a voz do sujeito como respostas ao Outro e sua voz para sempre enigmática. E podemos mesmo pensar e propor uma nova configuração para a imagem do nó borromeano em que cada corda, cada registro, seria formada não por um toro com um vazio em seu centro, mas sim por uma superfície que se dobra sobre si, cortando sua própria continuidade e tendendo a infinitas dobras, sendo que as três dobraduras feitas aros, círculos, seriam unidas por uma quarta dobradura circular, com uma torção, tornando-a uma banda de Möbius. Dobraduras que, ao se dobrar, ressonam sobre si e sobre as demais. Um nó borromeano barroco: alegoria do sujeito.

Música: escrita alegórica da voz?

É aí que a concepção de alegoria barroca de Walter Benjamin (2011) pode nos fazer caminhar. Em Benjamin, mais claramente, a alegoria se apresenta fundada no luto pela falta de um referente último que dê conta de representar a coisa e, a partir deste vazio, no jogo de criar sentidos efêmeros e, por isso, abertos, dando a ver a impossibilidade de uma identidade entre significante e significado. A alegoria no Barroco parte, portanto, de uma impossibilidade de dizer que recorre justamente a esta construção alegórica para escrever o mundo em contínuo movimento de criação e de desdobramentos – desdobramentos do significante, poderíamos dizer, do simbólico em sua abertura, enodado com o imaginário, e em sua precariedade de dizer o real.

A antinomia que comumente se atribui ao Barroco poderia ganhar uma nova leitura: não apenas uma luta entre oposições que se fundam e se sustentam neste embate (tais como morte e vida, luz e obscuridade, visível e invisível, audível e inaudito), mas fundamentalmente na tensão ressonante entre real e imaginário, real e simbólico, simbólico e imaginário, fazendo ressurgir o simbólico pela criação artística numa linguagem que se oferece como resolução, como uma nova harmonia. Recorro aqui à imagem de Deleuze e Leibniz para o concerto barroco, que podemos, por que não?, tomar como imagem para o concerto humano do sujeito com o Outro e os outros...

Há concerto esta noite. É o acontecimento. Vibrações estendem-se, movimentos periódicos percorrem o extenso com seus harmônicos ou submúltiplos. Os sons têm propriedades internas, altura, intensidade, timbre. As fontes sonoras, instrumentais ou vocais, não se contentam em emití-los: cada uma percebe os seus e percebe os outros ao perceber os seus. São percepções ativas que se entre-expressam, ou então são apreensões que se prendem umas às outras: “Primeiro, o piano, solitário lamentou-se, como um pássaro abandonado por sua companheira; o violino escutou-o, respondendo-lhe como que de uma árvore vizinha. Era como um começo do mundo”... As fontes sonoras são mônadas ou apreensões que se enchem de uma alegria de si, de uma satisfação intensa, à medida que se preenchem em suas percepções e passam de uma percepção a outra. E as notas das escalas são objetos eternos, puras Virtualidades que se atualizam nas fontes, mas são também puras Possibilidades que se realizam nas vibrações ou fluxos. “É como se os instrumentistas, mais do que interpretar a pequena frase, executassem os ritos que ela exige para aparecer”... Mais eis que Leibniz acrescenta a esse conjunto a condição do concerto barroco: supondo-se que o concerto se reparta em duas fontes sonoras, presume-se que cada uma só ouça suas próprias percepções mas afine-se com as da outra fonte melhor ainda do que se as percebesse, isso graças às regras verticais de harmonia que se encontram envolvidas em suas respectivas espontaneidades. São os acordes que substituem conexões horizontais (DELEUZE, 1991, p. 138-139).

Desta citação, é importante ressaltar o caráter de uma certa surdez constitutiva, de um ponto surdo, como afirma Vivès (2005), se pensarmos mais explicitamente no sujeito, fazendo com que não se ouça a voz do Outro para que uma voz do e no sujeito possa surgir. A música e o paradigma alegórico do barroco nos dão a ouvir um saber-fazer com a voz no qual a dimensão *equivocante* (de equívoco e de invocação – o invocante pulsional) da linguagem possa ressurgir por uma via nova, formando, com a voz, uma nova harmonia. O manejo da voz e do gozo que o barroco apresenta, reatualizado na contemporaneidade pelo neo-barroco

– sobre o qual será preciso, ainda, falar –, transmite um efeito de real, de verdade, ressoando borromeaneamente sobre o simbólico e o imaginário e evocando o momento originário do sujeito, momento de um começo sempre a recomençar que se faz ouvir como invocação utópica para musicar a vida de um modo ético, estético e poético.

O que se coloca, portanto, como tônica é a dimensão alegórica que o barroco estabelece e cerne, o que o torna não apenas um movimento cultural, artístico e social de um determinado período histórico, mas um paradigma, um campo conceitual cuja temática gira em torno de um vazio pulsante e preeminente, do qual surge a criação e sua estrutura discursiva, e cujos efeitos e influências são até hoje sentidos. A música barroca, em suas dobras infinitas do manejo da voz e, conseqüentemente, do endereçamento ao Outro, poderia nos indicar um traço constitutivo do sujeito. E é nesse sentido que ela interessa à psicanálise.

Referências

- ASSOUN, Paul-Laurent. 1995. *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, Tome 1 – Fondements. Paris: Anthropos, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra – Leibniz e o barroco*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1991.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Un mystère plus lointain que l'inconscient*. Paris: Aubier, 2010.
- LACAN, Jacques. (1959-1960) *O Seminário, Livro 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. (1962-1963) *O Seminário, Livro 10 – A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. (1972-1973) *O Seminário, Livro 20 – mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. (1976-77) *Le séminaire, livre 24 – L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. Inédito.
- MATTOS, Renata. *A voz e a invocação para musicar a vida: ressonâncias entre música e psicanálise*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.
- POIZAT, M. *L'opéra ou le cri de l'ange – Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*. Paris: A. M. Metaillé, 1986.
- VIVÈS, Jean-Michel. Pour introduire la question du point sourd. In: *Psychologie clinique – La voix dans la rencontre clinique*. Nouvelle série n. 19. Paris: L'Harmattan, 2005.
- _____. Para introduzir a questão da pulsão invocante. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, 2009.

WRITINGS OF THE EXCESS, IN THE MARGINS: the exalted voice in the Baroque

ABSTRACT:

The hypothesis of this article is based on the premise that the articulation between psychoanalysis and music is imminent and that it was made explicit with the Lacanian invention of the objet voice, based on the thematic of the *schofar*, in the Seminar *On anxiety* (1962-1963). This article follows the invitation made by Lacan in other Seminar, *Encore* (1972-1973), when he discussed the Baroque, to “talk about the music, in the margins”, enlightened by the notions of the fold, by Deleuze, and the allegory, by Benjamin.

KEYWORDS: Music. Psychoanalysis. Baroque. Voice.

ÉCRITURES DE L’EXCES, DANS LES MARGES : la voix exaltee dans le Baroque

RÉSUMÉ:

À partir de l’hypothèse que l’articulation entre la psychanalyse et la musique est imminente et qu’elle a été rendue explicite avec l’invention lacanienne de l’objet voix, basée sur le *schofar*, dans le Séminaire de 1962-1962, *L’angoisse*, cet article suivi l’invitation fait par Lacan à l’occasion d’un autre Séminaire, *Encore*, de 1972-1973, quand il discutait le Baroque, pour « parler de la musique, dans le marges », en l’écouter éclairée aussi par les notions de pli, de Deleuze, et de allégorie, de Benjamin.

MOTS-CLÉS: Musique. Psychanalyse. Baroque. Voix.

Renata Mattos

Recebido em: 14.12.12

Aprovado em: 15.01.12

© 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

Do significante fálico como a chave do enigma em “*A origem [simbólica] do mundo*” de Courbet

*Mariana Rodrigues Festucci Ferreira**

RESUMO:

Por que a imagem da vagina provoca estranhamento? É o desafio que a pintura de Gustav Courbet instiga ao longo da sua trajetória acidentada; o quadro chegou a ser velado mesmo por Jacques Lacan, seu último dono, que o descortinava apenas a visitantes seletos. Uma leitura psicanalítica situa o estranhamento para além de convenções morais e/ou contexto histórico; a chave para o enigma do quadro é o significante fálico; o estranhamento causado no espectador, mais do que advir da confrontação com a representação da castração (aquilo que lançou o ser vivente na dimensão simbólica) é o de quem se depara com o que escapa a ela, o Real irrepresentável. O contato com o Real causa angústia, no entanto, abre a possibilidade do sujeito, a partir do confronto com o vazio que resiste em sua constituição – vazio inapreensível – contorná-lo através da sublimação, elevando o objeto à dignidade da Coisa.

PALAVRAS- CHAVE: Courbet. Psicanálise. Lacan. Vagina. Horror.

* **Mariana Rodrigues Festucci Ferreira.** Psicanalista, cursando pós-graduação em “Psicanálise e Linguagem” pela Pontifícia Universidade Católica de SP.

“Do falo como a chave do enigma em “*A origem [simbólica] do mundo*” de Courbet”.



L'origine du monde [A origem do mundo], de Gustave Courbet – 1866.

“Uma forma de violência extrema é a nudez que é um estado paradoxal de uma melhor comunicação ou uma lágrima de ser uma cerimônia patética que ocorre na transição da animalidade à humanidade” – (BATAILLE).

“O falo está dentro do quadro... existe na medida em que é ausente” (LACAN).

I - Da atualidade à origem, uma biografia estranhada.

Por que a imagem da vagina provoca horror? Diante da Origem do mundo ela deu um grito – é o título da crônica escrita por Eliane Brum (jornalista e documentarista) sobre a pintura de Courbet, que veiculada em 18 de junho de 2012 por uma revista semanal, rapidamente se difundiu pelos blogs, fóruns de discussões e redes sociais da mídia virtual. A crônica relata o episódio em que Emília, ao se deparar com uma reprodução do quadro na casa de Eliane, grita: “-É o fim do mundo! [...]. Nunca pensei ver algo assim na minha vida! Eliane, que coisa horrível!” (BRUM, 2012).

A experiência de estranhamento diante da representação do genital feminino não é algo que se restrinja ao episódio com Emília. Publicada em junho de 2012 em uma rede social, ao lado da pergunta: “O que esta imagem suscita em você?”, a pintura de Courbet mobilizou respostas tais como: “nojo, muito nojo”; “Não gostei... é uma rede para crianças”;

“abandono”; “medo”; “acessibilidade restrita”; “pintura de muito mau gosto que só pode ter sido feita por um transtornado” e “susto”.

“A origem do mundo” teria provocado estranhamento desde sempre? Tomemos a trajetória do quadro, a começar por seu primeiro dono, Khalil Bey, que o encomendou a Courbet em 1866.

Khalil era um diplomata do império turco otomano que apreciava decorar sua casa com arte erótica, mas, ao se deparar com o extremo “realismo” da pintura de Courbet, optou por pendurá-la no banheiro, local de acesso mais restrito da casa, onde era velada por uma cortina verde. Para Khalil, o que havia de mais “real” não poderia permanecer exposto arbitrariamente na sala de estar.

De acordo com Savatier (2009) a colocação da cortina nada tinha a ver com pudor por parte do dono, mas com um jogo de sedução daquele que vela para atrair, tal como a mulher que reveste sua genitália com uma lingerie atraente e despe vagarosamente “este último véu que recobre a falta” para instigar o parceiro. O véu, mais do que cumprir a função de esconder o que se tem, vela o que não se tem. Para Lacan, ambas as funções são essenciais, já que esconder a falta de objeto participa da dialética imaginária que envolve o falo:

O falo deve sempre participar do que o esconde. Vemos aí a importância essencial daquilo a que chamei o véu. Mesmo quando o objeto real está ali, é preciso que se possa pensar que ele possa não estar, e que seja sempre possível pensar-se que ele está ali, precisamente onde não está (LACAN, 1994, p. 198).

Voltemos ao percurso histórico do quadro. Anos depois de encomendar a pintura a Courbet, Khalil, arruinado no jogo, teve que vender a obra a um antiquário, onde ela permaneceu por vários anos escondida atrás de outra pintura de Courbet.

Por volta de 1910 o barão François de Hatvany, aristocrata húngaro, adquiriu o quadro e o levou para Budapeste, onde ele foi confiscado pelo exército nazista como “arte degenerada” durante a Segunda Guerra Mundial; tendo sido salva por um soldado do exército vermelho durante a invasão russa, a pintura voltou para as mãos de François, e por fim, passou as mãos de Jacques Lacan, seu último dono (SAVATIER, 2009).

Sylvia, esposa de Lacan, chocada pela visão daquele sexo exposto, pediu ao cunhado, André Masson, que confeccionasse um segundo quadro, um suporte de madeira, para velar o original. O neoquadro, deixando à mostra traços da pintura original, cumpria a função de véu: dava pistas dele ao mesmo tempo em que o encobria, e só era removido por Lacan diante de convidados especiais.



“A origem do mundo” de André Masson [1955].

Após a morte de Sylvia Lacan, em 1994, o quadro foi doado pela família para o Museu d’Orsay, na França, onde está exposto atualmente.

Afinal: “Que enigma estaria envolvido na obra de Courbet para ter a história marcada pelo estranhamento?”. Lacan, seu último dono, nos deixa duas pistas que se complementam: a primeira, que “o falo estava no centro do quadro”, e a segunda, que “A origem do mundo” o remetia à imagem de uma mãe como um grande crocodilo em cuja boca o ser está em seus primórdios (ROUDINESCO, 2011). Sobre o estranhamento que tal imagem pode suscitar Freud já se referia no seu texto “O inquietante”:

[...] esse Unheimlich é apenas a entrada do antigo lar [*Heimat*] da criatura humana, do local que cada um de nós habitou uma vez, em primeiro lugar. ‘Amor de nostalgia do lar’ [*Liebe ist Heimweh*], diz uma frase espirituosa, e quando, num sonho, pensamos de um local ou uma paisagem: ‘Conheço isto, já estive aqui’, a interpretação pode substituí-lo pelo genital ou ventre da mãe. O inquietante [Unheimlich] é, também neste caso, o que foi outrora familiar [*heimisch*], velho conhecido (FREUD, 2010, p.365).

Em seus primórdios, o ser vivente encontra-se em um estado indiferenciado em relação a sua mãe. É o que chamamos de relação simbiótica, onde não há uma fronteira definida entre o ser e a mãe – isso só começará a se delimitar mais tarde, na introdução à fase oral, com a apresentação do objeto (seio), o jogo satisfação-insatisfação, e, posteriormente, a capacidade do bebê imaginar a presença-ausência da mãe, o que Freud tão bem apresentou no jogo do *Ford-Da*.

Nestes primórdios, a mãe apresenta-se como uma pessoa real, insaciável, e que como todos os seres que são insaciáveis, procura o que devorar. Não há limites para o desejo da mãe, e o ser não consegue defender-se deste desejo, não antes de ser introduzido na lógica

fálica e conquistar o seu estatuto de sujeito. Sobre o papel do desejo da mãe, Lacan pontua no seminário XVII:

O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão – a mãe é isso. Não se sabe o que pode lhe dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso. Então, tentei explicar que havia algo de tranquilizador... Há um rolo, de pedra, é claro, que está em sua potência, no nível da bocarra, e isso retém, isso emperra. É o que se chama falo. É o rolo que os põe a salvo se, de repente, aquilo se fecha (LACAN, 1992, p. 105).

Após a conquista de um “eu” que se sustenta através das identificações imaginárias, de um estatuto de sujeito que se estrutura segundo a lógica fálica, a súbita ameaça de desconstrução dessas identificações, de um retorno ao “ser em seus primórdios”, onde o Outro ainda não é barrado e por isso mesmo devorador, provoca intensa angústia; tudo o que remeter a este estado é passível de provocar estranhamento.

“O ser em seus primórdios...”. Expressão peculiar que permite aqui uma pequena digressão.

Gustav Courbet foi um pintor que viveu na França do século XIX. Embora tenha nascido em família abastada e gozasse de boa posição social, gostava de pintar a vida simples dos camponeses, e durante os tempos da revolução, envolveu-se com a Comuna de Paris, almejando condições sociais mais justas para os pobres. Courbet acreditava que nenhum sujeito poderia ser superior a outro, todos eram iguais em valor social. Era por isso que lutava, e era isso que, de certo modo, comparecia em suas pinturas.

Segundo Granados (2008, p.91): “Al final, Courbet ha decidido titular la obra ‘El origen del mundo’, como si todos los hombres y mujeres que ha pintado en sus cuadros realistas hubieran tenido su origen en la ligera e invitante abertura de esos lábios”¹.

Com a Psicanálise aprendemos que a criação de um pintor não se reduz a sua biografia. No entanto, não podemos nos furtar daquilo que marcou a trajetória de Courbet: o desejo de que fossem todos iguais. Ao invés de igualar os seres humanos em seu aspecto biológico (o que, em verdade, seria uma redução), os lábios pincelados por Courbet remetem para a castração – que inaugura ao sujeito a dimensão simbólica (que possibilita a inserção no laço social).

Mas voltemos ao falo.

¹ “Courbet decidiu intitular a obra ‘A origem do mundo’, como se todos os homens e mulheres que havia pintado em seus quadros realistas tivessem tido sua origem na pequena e convidativa abertura desses lábios” – (trad. Livre).

II - O falo como chave para o enigma do quadro.

O que se pode depreender a partir da crua exposição do genital feminino de Courbet é a castração materna, interdição do Outro para o qual se dirige primariamente o desejo. Diferente da mulher que explora sua nudez como índice de beleza fetichista encobridor da castração (mulheres que vendem a imagem corporal como índice da beleza em carnavais, revistas masculinas), a nudez de Courbet põe a castração em destaque, repetindo o jogo de presença/ausência que designa o falo em sua função significativa (a de indicar o lugar da falta significando o desejo).

Lacan interpreta o complexo de Édipo, estruturante do sujeito, a partir do primado do falo, ou seja, de um significativo irreduzível a toda espécie de condicionamento imaginário, que advém do pai; a partir desse significativo paterno [...] é que Lacan toma o complexo de Édipo como uma quadruplicação (criança-mãe-pai-falo), sendo o falo a assunção de uma posição diante de algo, a saber, da falta (hiância entre o Nome e a Coisa) inscrita pelo complexo de castração (interdição do Outro primordial) – o falo é o significativo da falta; a feminilidade e masculinidade, posições como efeito de sentido que não se reduzem a características anatômicas.

Em 1989, a artista francesa Orlan pintou o que era para ser uma paródia da obra de Courbet, de cunho feminista, intitulada “A origem da guerra”, que pode ser observada no canto direito da ilustração abaixo:



Conjunto da obra original e sua paródia, intermediada pela censura da rede social.

A obra de Orlan, retratando o corpo masculino na mesma cena e posição que a pintura de Courbet, tenta reduzir a metáfora criativa do pintor, mas sem querer, acaba reafirmando-a.

[...] a obra produz um efeito interessante. Se ela é, como dissemos, chistosa, é porque a imagem de um pênis em ereção é apresentada em uma posição tipicamente feminina: deitado, a espera de ser possuído. Imagem desconcertante que provoca o riso pelo contraste. Ao denominá-lo ‘A origem da guerra’, a artista indica o trabalho da metáfora que está em causa (POLI, 2004, p.39)

O que a paródia de Orlan consegue ao retratar a genitália masculina, é, ironicamente, alcançar o mesmo efeito que obra de Courbet. O pênis, mesmo ereto, não é o falo, mas apenas o seu representante imaginário; não se trata, pois, de reduzir a feminilidade ou a masculinidade a seus aspectos anatômicos, mas como posições de efeito de sentido tributárias do Édipo.

A primazia do falo é detectada por Freud e reforçada por Lacan, ao situá-lo como o elemento quaternário do Édipo. Rompendo com a possibilidade de satisfação (o Outro materno não possui o falo e nem eu posso sê-lo para ele), o falo tem como principal efeito uma clivagem em torno da qual o sujeito neurótico se situa.

Embora Freud não tenha tido contato com a tradição estruturalista, ele deixará, na identificação das manifestações da clivagem operada pelo falo, as pistas das quais Lacan se servirá mais tarde para propor a ação da significação do falo como decisiva na estruturação do sujeito.

O rebaixamento erótico e a idealização da amada que torna tão difícil ao neurótico obsessivo (seja homem ou mulher) a junção entre sexo e amor; o perigo iminente na mascarada histérica (em homens e mulheres, igualmente), que de tanto disfarçar o desejo com a recusa, acaba por se convencer do próprio engano (POLI, 2004, p.41).

Quando o ser vivente reconhece a castração materna, havendo, em conseqüência, a assunção do sujeito de desejo, ocorre uma clivagem: a representação do sexo feminino provém dessa clivagem, mas o campo materno resiste à significação fálica, ficando no registro do recalque originário. O enigma do feminino é derivado dessa impossibilidade de representação do sexo materno (POLI, 2004).

Condição de alteridade, este resto que resiste à significação fálica faz da mulher o ser “não-todo” por excelência, não existindo, portanto, “a mulher” enquanto significante totalitário, e sim, as mulheres, “uma a uma” cada qual se havendo com o seu não-todo de maneira peculiar, o que leva ao engodo da relação sexual; o sujeito, buscando ser satisfeito, se depara com o não-todo que faz o gozo do homem parcial, e o da mulher inapreensível; em suplência ao impossível da relação sexual é que vem o amor, movimento de doação impossível, “ao passo que se trata, para o homem, segundo a própria definição de amor – dar

o que não se tem –,...dar aquilo que ele não tem, o falo, a um ser que não o é” (LACAN, 1999, p.364).

Embora comparasse a feminilidade a um ‘suplemento’, a mulher a uma não essência, o amor ao que preenche a falta da relação sexual ou a uma doação impossível, Lacan instalava o sexo feminino no universo de um real - ou de um ‘buraco escancarado’ -, baseando-se nas descrições do amigo Georges Bataille, que lhe inspirara a idéia de que, em toda sociedade, como em todo psiquismo, existe uma parte maldita ou obscura, um resto impossível de simbolizar, alguma coisa que escapa: o sagrado, a violência, o heterogêneo, a perversão (ROUDINESCO, 2011, p.87).

Considerações finais.

Para Lacan, o sexo da mulher era impossível de ser representado, dito e nomeado. Por isso é que em 1954 ele adquire, estimulado por Bataille, a “Origem do Mundo” de Courbet. A representação do sexo da mulher após as convulsões do amor, gozo que resiste ao significativo fálico e que se aproxima da Coisa, era o que melhor podia representar o enigma feminino, parte maldita da humanidade que resiste à simbolização.

O estranhamento produzido pelo quadro, mais do que advir de um encontro do espectador com a representação da castração, é o de quem se depara como que escapa a ela, ou seja, o inapreensível gozo feminino, o Real irrepresentável; lembremos que o “estranho (*Fremde*) é... lugar da Outra Coisa (das Ding) que habita o sujeito e permanece fora do seu alcance” (KAUFMANN, 1996, p. 174).

O avanço do Real sobre o Imaginário faz vacilar as identificações sobre as quais se sustenta o “*Eu*”, unidade tão frágil e problemática, conforme já advertira Freud (2011, p.17) em “*O mal-estar da civilização*”: “o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes”.

Por um momento, o sujeito que encontrara um lugar para se situar perante o Outro, se vê desalojado, atravessado, ameaçado de estilhaçamento.

Como o eu se sustenta em determinações simbólicas e pela extração do ‘objeto *a*’ real, tanto a vacilação das identificações simbólicas que se verifica em uma análise quanto o retorno do ‘objeto *a*’ na angústia [*esse resto que resiste à significação fálica – grifo meu*] provocarão uma perda dos pontos de referência imaginários, e o lugar que o sujeito havia encontrado para si no Outro, seu ‘lar’, seu Heim, se tornará então Unheimlich, estranho (QUINET, 2009, p.10).

Tal contato com o Real causa angústia, o que está longe de ser algo ruim, pelo menos aos olhos de quem não responde pelo imperativo do “Goza e seja feliz” do discurso capitalista, uma vez que a angústia tem um alcance ético, conforme nos aponta Soler (2012, p.12): “encontrar-se com a falência traumática do Outro (seus limites, balizas, significações, sentidos) é também ocasião de encontrar a sua solidão existencial e sua unidade radical”.

O contato com o Real abre a possibilidade do sujeito, a partir do confronto com o vazio que resiste em sua constituição – vazio inapreensível – contorná-lo através da sublimação, elevando o objeto à dignidade da Coisa, conforme aponta Lacan no seminário sobre *A ética da Psicanálise*. A importância da Coisa aqui não é tomada enquanto existência concreta, mas enquanto presentificação da falta; assim, a dignidade da sublimação está em não negar o vazio, mas antes em sustentá-lo.

De acordo com Pommier (1990) através da sublimação o sujeito consegue distanciar-se da sua identificação fálica, pois o que resulta do ato criativo ocupa o lugar que se era para o Outro; dessa forma o sujeito encontra uma saída, ainda que provisória, “da boca do crocodilo”, do seu corpo enquanto alvo do desejo do Outro. Seguindo em direção contrária a lógica do falo enquanto dom a ser transmitido, encontro do “Bem” – tal como Lacan o apresenta nos seminários IV e V, a sublimação sustenta a falta, oferecendo um apaziguamento frente à angústia, uma saída ao encontro com o Real que não seja prejudicial, tal como, por exemplo, poderia ser a instauração de uma fobia.

A satisfação proporcionada pela sublimação não está no campo do gozo fálico; o erótico se manterá no que advir do ato criativo e não mais no corpo do sujeito, e é neste sentido que a sublimação oferece uma dessexualização da pulsão.

A sublimação será uma alternativa a fragilidade das identificações imaginárias, promovendo uma sustentação do vazio, aproximando o sujeito de seu desejo, sustentando-o na condição que o institui: a falta.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985.
- BRUM, Eliane. *Por que a imagem da vagina provoca horror?* – Crônica para a revista Época, em 18 jun. 2012. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Sociedade/eliane-brum/noticia/2012/06/por-que-imagem-da-vagina-provoca-horror.html>>. Acesso em: 10 jul. 2012.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GRANADOS, Gabriel Bernal. *Courbet* – Ensaio para Letras Libres, maio de 2008. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/autores/gabriel-bernal-granados>. Acesso em 10 jul. 2012.
- KAUFMANN, Pierre (org). *Dicionário enciclopédico de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário IV. A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *O seminário V. As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. *O seminário VII. A ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *O seminário X. A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. *O seminário XVII. O avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- POLI, Maria Cristina. *Masculino, feminino*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- POMMIER, Gerard. *O desenlace de uma análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- QUINET, Antônio. *A estranheza na Psicanálise: a Escola de Lacan e seus analistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Lacan a despeito de tudo e de todos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- SAVATIER, Thierry. *El origen del mundo: Historia de un cuadro de Gustave Courbet*. Astúrias: Trea, 2009.
- SOLER, Colette. *Declinações da angústia*. São Paulo: Escuta 2012.

**THE PHALLIC SIGNIFIER AS THE PUZZLE KEY ON “THE ORIGIN
[SYMBOLIC] WORLD” OF COURBET**

ABSTRACT:

Why the image of the vagina causes estrangement? This is the challenge that the painting of Gustav Courbet instigates along its rugged path, the painting was even veiled By Jacques Lacan, the last owner of it, who unraveled it just to selected visitors. A psychoanalytic approach puts the strangeness beyond moral conventions and / or historical context, the key to the puzzle picture is the phallic signifier, the estrangement caused in the viewer, rather than result from the confrontation with the representation of castration (what was launched the living being in the symbolic dimension) is faced with what escapes from it, the unrepresentable Real. The contact with the real causes anguish, however, opens the possibility of the subject, from the confrontation with the void that stands in its constitution - ungraspable void - bypass it by sublimation, bringing the object to the dignity of the Thing.

KEYWORDS: Courbet. Psychoanalysis. Lacan. Vagina. Horror

**LE SIGNIFIANT PHALLIQUE COMME LE PUZZLE CLE DANS "L'ORIGINE DU
MONDE [SYMBOLIQUE]" DE COURBET**

RÉSUMÉ:

Pourquoi l'image du vagin provoque l'éloignement? C'est le défi que la peinture de Courbet Gustav incite le long de son chemin accidenté, avec le conseil d'administration est devenu encore voilé par Jacques Lacan, son dernier propriétaire, qui démêlé il suffit de sélectionner les visiteurs. Une étrangeté de lecture psychanalytique se situe au-delà des conventions morales et / ou le contexte historique, la clé à l'image de puzzle est le signifiant phallique, l'éloignement causé le spectateur, plutôt que résultat de la confrontation avec la représentation de la castration (ce qui a lancé vivant dans la dimension symbolique) qui est confronté à ce qui lui échappe, le Real irréprésentable. Le contact avec les causes réelles de l'angoisse, cependant, ouvre la possibilité de l'objet, de la confrontation avec le vide qui se trouve dans sa constitution - Non insaisissable - le contourner par sublimation, ce qui porte l'objet à la dignité de la Chose.

MOTS-CLÉS: Courbet. La psychanalyse. Lacan. Vagin. L'horreur

Recebido em: 04.03.13

Aprovado em: 30.03.13

© 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

“EU NÃO TENHO BOCA”: considerações sobre o delírio das negações.

*Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto**
*Ana Maria Medeiros da Costa***

RESUMO:

Traremos alguns elementos da síndrome de Cotard ou delírio das negações para pensar, por seu avesso, a questão das bordas corporais. Entendemos que as diversas ordens de impasses do Cotard nos ilustram, na radicalidade de suas configurações topológicas, que isto que nós chamamos de corpo não é uma realidade dada. Há de se fazer um esforço, um trabalho para atrelar o corpo a um si mesmo, amarrar este corpo que, como nos indica Lacan, escapole, sai fora a todo instante. Faremos um contraponto entre o delírio das negações e a denegação freudiana, com suas diferentes incidências sobre o corpo. Utilizaremos, como chave de leitura, as indicações lacanianas em torno do “não tenho boca” e de que haveria, no Cotard, a identificação a uma imagem sem abertura, a um corpo sem buracos, para pensar sobre a importância dos orifícios na constituição do corpo e da imagem corporal.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Psicanálise. Psicose. Negação. Cotard.

* **Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto:** Doutoranda do Programa de Pós- Graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

** **Ana Maria Medeiros da Costa:** Profa. do PPG em Psicanálise da UERJ; Coordenadora da Rede Inter-universitária de Pesquisa Escritas da Experiência; Pós-Doutora pela Universidade de Paris XIII (2002), Recherche Psychogenese et Psychopathologie.

1. O Delírio das Negações

Tomando como ponto de partida, e também como escolha epistemológica, a aposta lacaniana de que a clínica das psicoses tem a nos ensinar com relação ao tema do corpo em psicanálise, partiremos do destaque de alguns elementos da denominada síndrome de Cotard para pensar na centralidade da questão das bordas corporais para a delimitação do corpo em relação ao espaço e ao tempo e, de modo mais geral, do que estamos falando quando dizemos que “temos” um corpo. Pensamos que o delírio designado por Cotard nos permite caracterizar, de um modo que diríamos paradigmático, aspectos fundamentais sobre o corpo nas psicoses. Por esta via, é a clínica que se faz instrumento para pensar a teoria, e não o contrário.

Conforme localiza Paul Bercherie (1980), Jules Cotard, inicia o estudo desta síndrome que leva o seu nome em 1880, designando-a, em 1882, de delírio das negações. Atualmente não mais contemplada pelos sistemas internacionais de classificação de doenças, a síndrome de Cotard inclui desde a certeza de faltar órgãos internos ou orifícios como boca e ânus, de estar putrefato ou sem sangue até a certeza de estar morto ou não mais existir e mesmo de que os familiares, amigos ou o mundo não existem mais. Curiosamente, e de um modo que seu autor denomina de paradoxal, a certeza de estar morto ou não existir pode também ser acompanhada pelo delírio de imortalidade, onde o paciente afirma ser imortal ou não conseguir morrer, sendo um “morto-vivo”. Czermak, ao caracterizar a síndrome de Cotard, recorre ao resumo feito por Ségla, onde o Cotard se caracteriza por:

[...] manifestações de ansiedade, ideias de danação e de possessão, propensão ao suicídio e às mutilações voluntárias, analgesia, ideias hipocondríacas de não-existência e de destruição de vários órgãos ou do corpo inteiro, da alma, de Deus, etc. Enfim, a ideia de não poder morrer nunca. (CZERMAK, 1991, p. 149)

Trata-se, segundo Cotard (1880), de um delírio que porta uma certa lógica. Num primeiro tempo, teríamos o que ele denomina de “negação hipocondríaca”, ou seja, a negação incidindo sobre a integridade do corpo ou de partes deste (negação de órgãos, por exemplo). Neste campo, Cotard localizava a recusa da ingestão de alimentos por falta de estômago, além de outros impactos na funcionalidade mesma do corpo, como não conseguir defecar ou uma diminuição da sensibilidade à dor, ao frio, ao calor, perda de sono etc., sem que qualquer causa orgânica pudesse ser localizada.

Num segundo tempo, teríamos o que Charcot denominara de “perda da visão mental”, onde o que está em jogo é uma “anestesia afetiva” (SÉGLAS, 1894 *apud* CACHO, 2006, p. 108), ou seja, a queixa de não conseguir lembrar de objetos familiares, rostos de pessoas próximas etc., sendo tal “anestesia” fonte de uma grande dor. Segundo Cacho (2006), trata-se, aqui, de uma dor pela não afetação do sujeito, pela impossibilidade de ser atingido, atraído pelas coisas ou mesmo de sentir algo. Uma paciente de Czermak descreve assim isto que os clássicos denominavam anestesia do afeto:

Se me colocarem diante de uma esplêndida paisagem ou diante de um muro, é exatamente a mesma coisa. Agora, antes não era assim. Vejo as cores, as formas, e elas nada me dizem, nada, nada. É uma sensação abominável, mesmo que não haja sofrimento físico (CZERMAK, 1991, p. 153).

Teríamos, então, já num terceiro tempo, a negação incidindo sobre o próprio paciente, - onde este afirma estar morto ou ser imortal -, ou sobre o mundo, que pode também não mais existir. Percebemos, ponto destacado por Czermak (1991), que as ideias de negação estão em um primeiro plano em relação às de imortalidade.

Cotard localizava o delírio das negações como um “delírio hipocondríaco melancólico” (1880, p. 205), chamando-o também de “delírio melancólico das negações” ou “delírio hipocondríaco em uma forma grave de melancolia ansiosa” (*id.*, p. 205). Destacamos estas nomenclaturas para enfatizar que, quando estamos falando em delírio das negações, estamos nos referindo ao campo das psicoses e, mais propriamente à melancolia e à hipocondria psicótica. Cotard situa o delírio de imortalidade, nestes casos, como uma ideia hipocondríaca, bastante diferente da imortalidade no delírio de grandeza ou na megalomania: “Os doentes são imortais apenas para suportarem eternamente seus males” (SÉGLAS, 1894, p. 224). Também Freud, em Luto e Melancolia (1917), situa a hipocondria como uma questão diretamente ligada à melancolia.

Interessante observar que Cotard cunha o termo “delírio de enormidade” para esta afirmação de estar morto ou ser imortal, apontando para uma relação entre o campo do espaço, de um corpo que se situa no espaço, à questão da vida e da morte:

[...] diziam que seu corpo imenso tapava o universo, que eles eram onipotentes frente ao mal, Satanás ou o Anticristo, e suas concepções guardavam, ‘em seus exageros e enormidades [...] o caráter de monstruosidade e horror’(BERCHERIE, 1980, p. 183).

Trata-se aqui de uma infinitização tanto no tempo quanto no espaço: “Eles são imensos, gigantescos. Sua cabeça atinge o céu. Seu corpo é colossal”. (SÉGLAS, 1894, p.

224) Também aqui o que está em jogo não é o delírio de grandeza, uma vez que as ideias de enormidade são sentidas com sofrimento e horror, com enorme infelicidade.

Diversas outras nomenclaturas são encontradas na literatura, tais como delírio nihilista ou síndrome do cadáver ambulante, mas a designação “delírio das negações” nos interessa especialmente por nos permitir pensar, com Lacan, do que se trata quando um paciente nos diz, sob a forma de um enunciado negativo, que não tem órgãos ou boca ou ânus, que não tem mais cérebro ou coração ou sangue ou ainda que não pode morrer. A exemplo deste modo particular de utilização de um enunciado negativo, citamos a paciente do próprio Cotard (1880):

A Srta. X. afirma que não tem mais cérebro, nem nervos, nem peito, nem estômago, nem tripas; só lhe restam a pele e os ossos do corpo desorganizado (são suas próprias expressões) [...] ela não tem alma, Deus não existe, tampouco o diabo. A Srta. X., não sendo mais do que um corpo desorganizado, não tem necessidade de comer para viver, não poderá morrer de morte natural, existirá eternamente a menos que seja queimada, sendo o fogo seu único fim possível.

Trata-se de um delírio, e isto está presente desde a sua elaboração, que começa por uma negação. O enunciado é negativo: “eu não tenho...”. Interessa-nos, neste ponto, estabelecer uma distinção entre a negativa ou denegação freudiana e o que se nos apresenta sob a forma de delírio das negações, no que ambas tem consequências bastante diferentes com relação ao corpo, permitindo-nos assim abordar o delírio das negações por um viés topológico.

1.2 Denegação e Delírio das Negações

Hanns (1996) nos esclarece que os termos alemães *Verneinen* e *Verneinung*, verbo e substantivo, respectivamente, utilizados por Freud em seu texto sobre a Negativa (1924), não tem somente a conotação de negar ou denegar, mas ainda de negar rebatendo algo com um não (*nein*), podendo ser traduzidos por “dizer não”. Freud nos diz, neste texto princeps para o estudo do inconsciente, que a negativa “suspende” o recalque (o termo em alemão é *Aufhebung*, trazendo a ideia de suspender e conservar), de modo que há um laço entre a denegação e o recalque. Freud fala da negativa como um “modo de tomar conhecimento do que está recalcado” (*id*, p. 265), não no sentido de uma aceitação do recalcado, mas de uma *Aufhebung* do recalque. Assim, o ‘não’ da denegação é índice da operação do recalque, de

modo que, em sua própria formulação, a denegação traz consigo a expressão do que foi negado.

Freud, neste texto, fala de um eu-prazer original, correlacionando-o à função de atribuição de juízos e associando tal função ao julgamento intelectual. Duas seriam as funções do julgamento – juízo de atribuição, em que o eu-prazer, mesmo sem ser capaz de reconhecer um objeto enquanto tal, lhe atribui ou não determinadas características – e juízo de existência, em que o eu-realidade, desenvolvido a partir do eu-prazer, decide se este objeto está presente na realidade ou não. Trata-se, pois, de atribuir ou negar uma qualidade a algo e conceder-lhe ou não existência.

No juízo de atribuição, temos o eu-prazer em uma atividade binária que projeta para fora conteúdos desagradáveis e introjeta os conteúdos agradáveis (o que é bom é meu, o que é mau é do outro, em termos freudianos). Por este ato, fronteiras se constituem, cria-se um eu e um outro, que não estavam assim situados previamente. Ou seja, expulsando ou introjetando conteúdos, constitui-se, no nível do juízo de atribuição, uma topologia de dentro e fora, fundamental para a constituição do corpo e de alguma delimitação deste corpo para com relação ao espaço.

Hyppolite (1954), em sua “interpretação”, como ele designa, do texto sobre a denegação, destaca a importância que tem este mito de formação do dentro e do fora. De uma maneira muito bonita, ele indica que, no começo, sempre da ordem do mito, do “era uma vez”, não havia nada de estranho. O estranho é produto de uma operação de expulsão, que situa como estando do lado de fora o que é estranho ao eu. No começo, prossegue ele, “é indiferente saber se há ou não há” (*id*, p. 899).

Freud situa o juízo de existência como secundário ao juízo de atribuição, ao descrever o juízo de atribuição como fundante do sujeito. Neste sentido, segundo Maleval (2009), ele inova com relação a toda tradição filosófica (incluído Bretano, a quem faz inúmeras referências) ao sustentar a tese inversa.

Neste ponto, ou seja, no nível do juízo de atribuição, Freud situa a *Ausstossung* como uma expulsão que funda algo, que funda um campo. Trata-se de um rechaço fundador, inicial, que constitui um exterior, um fora, impossível na medida em que para sempre perdido. Assim, no campo do juízo de atribuição, o que está em jogo é a expulsão ou a introjeção.

A *Bejahung*, por sua vez, que Lacan lê como afirmação primordial de um conjunto de significantes ao qual se liga, intrinsecamente, a questão da origem do sujeito, só

se faz a partir da perda que a *Ausstossung* instaura. Freud situa a *Bejahung*, no nível do juízo de atribuição, não comportando ainda a existência e não ocorrendo sem a negação fundadora que é a *Ausstossung*. Isto porque, no momento em que algo é inscrito no eu, não estará no não-eu, daí não podermos situar o par *Bejahung-Ausstossung* a partir de uma cronologia. No que afirma, um sujeito se constitui, questão que, como vimos, Freud postulou em termos de juízo, *Urteil*.

Com Lacan, podemos dizer que a *Ausstossung*, expulsão fundamental, diz respeito a uma exclusão de gozo, a uma rejeição do Outro do gozo, que instaura a sustentação do campo significativo, de modo que a entrada do sujeito na linguagem só pode ocorrer a partir de uma negação.

A realidade situada ‘fora’, por sua vez, será tributária do juízo de existência, caso o sujeito encontre ‘fora’ aquilo que foi representado ‘dentro’, ou seja, aquilo que foi inscrito no nível do juízo de atribuição. Sob esse *prima*, a realidade para um sujeito é constituída a partir dos significantes que, por terem sido inscritos, puderam marcá-lo.

Na *Verneinung*, temos a negação de algo que já está posto em circuito pela *Bejahung*, ou seja, a *Verneinung* é uma operação tardia que pressupõe, como condição lógica, a operatividade do recalque. Assim, a denegação é, paradoxalmente, o índice de uma existência. Como depreendemos do exemplo de Freud “Não é a minha mãe”, exemplo tipicamente denegatório, a denegação traz consigo aquilo que foi negado (“É a minha mãe”), pressupondo a existência de uma afirmação simbólica anterior (*Bejahung*). Mediante a denegação, o recalque se revela por estar simbolicamente articulado. Assim, a possibilidade da *Verneinung* se apoia em uma afirmação prévia relativa ao juízo de atribuição.

Disto podemos depreender que, no texto sobre a *Verneinung*, duas classes de negação estão em jogo: aquela da *Ausstossung*, que é uma negação inerente à *Bejahung* primária e que instala o recalque, participando da estruturação do sujeito, e a negação digamos denegatória, que já pressupõe o recalque instalado e que está a serviço deste.

Podemos ler, com Lacan, que o uso que Freud faz de *Bejahung* e *Verneinung* acentua a dimensão significativa do ‘sim’ e o ‘não’. Freud é textual ao dizer que o juízo não é uma função meramente intelectual, de modo que podemos situar, com Lacan, o ‘afirmar’ e o ‘negar’ como funções simbólicas. Assim os juízos aos quais Freud se refere – atribuição e existência – não devem ser entendidos como funções meramente intelectivas, sendo, antes, indiscerníveis ao trabalho da pulsão.

Comprometida, na psicose, a operação da *Bejahung*, que instaura o que Lacan (1953-54) denomina de admissão no sentido do simbólico, afirmação primordial que é condição para que possa ser negado, não teríamos, no delírio das negações, a operatividade deste ‘não’ constituinte de um dentro e fora, constituinte de fronteiras, o que tem consequências sobre a ordenação de um corpo. A negação aqui não vem articulada ao ‘sim’ de uma afirmação fundamental da *Bejahung* primária. O que está em jogo na forclusão psicótica é bem distinto em relação a esta negação constituinte do sujeito. Tal conceito permite situar o ‘fora’ como fora de algo da ordem da linguagem, com o correlativo retorno de algo da ordem do real.

Interessa-nos aqui um ponto, destacado por Maleval (2009) e que não passou despercebido a Lacan, que é a referência feita pelos gramáticos Damourette e Pichon, no final dos anos 50, ao processo de negação na língua francesa, que possui a particularidade de estar baseado em dois termos, que os autores denominam de discordancial (*ne...*) e forclusivo (*pa, jamais, rien* etc.). Enquanto o registro discordancial da negação é evidenciado pelo não expletivo, o segundo aspecto da negação francesa se aplica a “fatos que o locutor não considera que façam parte da realidade”, sendo forclusivos (DAMOURETTE e PICHON, 1928 *apud* MALEVAL, 2009, pg. 64). Tal acepção, ainda segundo Maleval, é bastante próxima da ideia de exclusão presente na *Verwerfung* freudiana.

Este segundo registro da negação francesa, o forclusivo, nos interessa em sua conotação de deixar algo ‘fora’, radicalmente cortado, no sentido mesmo de uma exclusão simbólica. Tal radicalidade, que a referência lacaniana preserva, nos indica que não se trata aqui de um ‘fora’ referido a um ‘dentro’ instaurado pela operação *Bejahung-Ausstossung*, mas de algo que, como Freud acentua a respeito de Schreber, é abolido de dentro e reaparece fora, lido por Lacan como “o que é recusado na ordem simbólica, no sentido da *Verwerfung*, reaparece no real” (LACAN, 1956, p. 21).

Podemos pensar, a partir do conceito lacaniano de forclusão do Nome-do-Pai, em alguns aspectos que estão em jogo no delírio das negações, e se teríamos aqui uma negação propriamente dita.

Marcel Czermak (1991) afirma que o delírio das negações é, na verdade, um delírio de afirmação, de modo que enunciados como “eu não tenho boca”, revelam, na verdade, não negações, mas a afirmação de não ter orifícios, de ter os tubos do corpo fechados. Teríamos aqui, segundo este autor, uma anatomia sem interior ou exterior, sem a referência de um dentro e um fora, de modo que é possível ao paciente passar de um estado de

petrificação, de compactação, a uma experiência de expansão cósmica, universal: “Tinha a sensação súbita de ficar imensa, que devia medir no mínimo três metros ou mais, depois, de repente, em outro momento, tinha a sensação de ficar bem pequena, redondinha” (*id*, p. 151).

Nesta mesma linha, Cacho (2006) afirma que, no delírio das negações, não temos de modo algum a negação da *Verneinung* freudiana. Trata-se, antes, de uma negação que não supõe nenhuma afirmação, nenhuma *Bejahung* originária, de modo que a negação apareceria em seu estatuto real (“não tenho órgãos, não tenho boca, não posso morrer, etc.”).

Pensemos, pois, nas incidências, sobre o corpo, da negação comparecendo em seu estatuto real. No delírio das negações, não localizamos uma separação entre interior e exterior que seja moebiana. A separação é sem integração. Neste tipo de delírio, o psicótico fica cada vez mais distante do outro, o que faz com que o eu perca um certo contorno, comprometendo também este contorno do corpo próprio. As experiências de fragmentação do corpo, de dispersão, de sentir-se espalhado, a ponto de ocupar todo o espaço em volta, nos revelam uma anatomia sem interior nem exterior, interior prosseguindo sem fronteira com o exterior.

Sob este *prima*, também a analgesia e, neste campo, aquilo que os psiquiatras leem como “distúrbios de sensibilidade”, tão presentes nos psicóticos, podem ser aqui situados como um índice de ser sem falta, sem orifício, de não ser afetado. Temos aqui um índice do quanto o corpo do *fallasser*, mas que afetado, é constituído pelo significante. Aqui, a denominada “dor moral”, que mencionamos, atesta, em sua radicalidade, o exílio não só para com o corpo, mas para com a própria história, um buraco quanto à possibilidade mesma de tecê-la, de (re) contá-la. Mais radical ainda que a supressão de uma marca, trata-se, aqui, do índice de uma não-marca, não-inscrição daquilo a partir do qual se poderia contar uma história.

Também à luz do conceito de foraclusão, podemos pensar que o fora do espaço e do tempo evidenciado na síndrome de Cotard, apontam para as incidências, no corpo, desse real enquanto excluído do simbólico e que retorna desde fora. Czermak nos fala de uma paciente que segundo ele, permanecia repleta, sendo o universo: “Ela tentava sair do cosmos, se tornar acósmica através de um corte, mas estando excluída do desejo, pelo fato de ser puro desejo de morte, ela não chegava senão a cortes reais” (CZERMAK, 2006, p. 17-18).

Vemos, assim, que a Síndrome de Cotard nos ensina, em sua radicalidade, o quanto aquilo que chamamos de percepção espaço-temporal, que implica na localização, no lugar de um corpo no tempo e no espaço, é uma relação determinada pelo significante em sua

função de corte. Na ausência deste corte, não há contagem, não há localização do corpo no tempo e no espaço, donde a fala de estar morto ou de ser imortal, de não conseguir morrer. Podemos mesmo dizer, à luz do conceito de forclusão do Nome-do-Pai, que este Nome tem incidências sobre o corpo, no sentido mesmo de situá-lo no tempo, no espaço, na cadeia de gerações, em uma filiação.

Disto, podemos por em questão o que é este corte, o que estamos chamando de borda e de buraco e, acrescentaríamos mesmo, o que é um corpo, no que ele só se constitui a partir de um corte.

Com a posta em cena do objeto a como objeto pulsional do registro do real, correspondente a um furo no simbólico, Lacan formaliza a existência de um lugar êtimo, de uma exterioridade íntima, que proporciona ao corpo uma delimitação, demarcando bordas e tornando-o continente para a libido. A lâmina ilustra precisamente o corte da libido na zona erógena, libido como lâmina que corta a borda da zona erógena, constituindo-a como tal.

Acentuemos então, com Lacan, a relação entre a estrutura mesma do significante e a função topológica da borda, fundada no que ele chama de “função de corte” (Lacan, 1964, p. 196), na medida em que o corte efetuado pelo significante delimita uma superfície. O significante corta o corpo, subvertendo a anatomia. Lacan (1962-63, p. 259) ressalta tal função ao comentar o indicativo freudiano de que “a anatomia é o destino”, dizendo que esta passagem só é verdadeira “se atribuirmos ao termo ‘anatomia’ seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a ana-tomia, a função de corte”. Sciara (2006, p. 79), com Lacan, também destaca a incidência do corte significante na constituição do corpo. Só há corpo, diz ele, “porque há uma língua para recortá-lo, para falar dele. Condição *sinequa non* que faz de nós *falasseres*.”

Segundo Marcel Czermak (2006), temos evidenciado, no Cotard, exatamente o malogro dessa operação de corte constituinte do sujeito. Ele nos lembra que Lacan, no Seminário 13, diz que é da queda do objeto que depende o advento da banda de Moebius. Na ausência de tal extração, estes pacientes não chegam a nenhum corte e, quando muito, a cortes reais. Não lhes são incomuns a presença de automutilações, algumas das quais podendo ser situadas como tentativas, no real do corpo, de fazer abertura, de criar um buraco, inscrever alguma coisa, de furar o grande Outro, o que acentua o paradoxo destacado por Czermak (*id*, p. 22) entre “uma vigilância para ficar cheio, completo, orifícios fechados, e a busca por uma saída, de uma porta, um furo”.

1.3 Lacan e a Síndrome de Cotard

Localizamos, em Lacan, duas referências mais explícitas à síndrome de Cotard. Uma delas está situada em seu Seminário 2 (1954-55), dedicado ao eu na teoria freudiana e na técnica da psicanálise, mais exatamente na lição de 25 de maio de 1955, que denomina de “Introdução ao Grande Outro”. Nela, Lacan retoma o fato, que segundo ele por vezes esquecemos, de que não somos iguais aos planetas. Ele então retoma uma pergunta que certa vez fizera a um filósofo, a de ‘por que os planetas não falam’, à qual o filósofo lhe respondera: “Porque não tem boca”. Pela via dessa resposta, que num primeiro tempo o decepcionara, Lacan chega à síndrome de Cotard e às pacientes que afirmam não terem boca. Ele então nos diz:

‘Aquilo a que elas se identificaram é uma imagem a qual falta toda e qualquer hiância, toda e qualquer aspiração, todo o vazio do desejo, isto é, o que constitui propriamente a propriedade do orifício bucal.’ Na medida em que se opera a identificação do ser à sua pura e simples imagem, não há tampouco lugar para a mudança, ou seja, para a morte. É justamente disto que se trata na temática delas – elas, ao mesmo tempo, estão mortas e não podem mais morrer, elas são imortais – como o desejo. (LACAN, 1954-55, p. 299-300)

À luz do que Lacan aponta, a partir de seu Seminário 10: a Angústia (1962-63) sobre a relação entre a extração do objeto a e a constituição de uma imagem ordenada em torno de um lugar de falta, podemos ler esta citação do Seminário 2 apontando que, no delírio abordado por Cotard, temos uma identificação a uma imagem sem – *phi*, ou seja, não temos uma imagem ordenada em torno de uma hiância, de um ponto de vazio.

É graças a essa hiância, que depende da incidência da castração, que temos com o corpo uma relação de certa familiaridade. Um corpo é constituído na medida em que o objeto a lhe proporciona alguma delimitação, demarcando bordas e tornando-o continente para a libido. Na ausência dessa hiância, como vimos a partir de Cotard, não temos uma imagem animada pelo desejo, ou seja, não temos um circuito pulsional em torno dos furos do corpo.

Um corpo que ocupa todo o espaço é um corpo inteiramente aberto, não circunscrito, não delimitado. Não há, pois, lugar para a mudança, tampouco para a morte, que requer, fundamentalmente, uma passagem. Daí o lamento paradoxal de estar morto ou de não conseguir morrer, índice desse exílio foraclusivo. Sciara fala do paciente descrito por Cotard como um “empenhado pelo objeto a, que o obstrui por toda parte, induzindo a uma disfunção

tanto pulsional quanto fisiológica global, que o submete a fazer UM com ele, com o mundo, com o universo” (SCIARA, 2006, p. 82-83).

Podemos, neste mesmo ponto, levantar uma breve questão relativa ao tempo, na medida em que ela tem toda a relação com a questão do espaço, inclusive do espaço do corpo. A propósito da mesma pergunta de ‘Por que os planetas não falam’, Lacan diz que eles não falam porque não tem tempo para isto. Podemos entender este ‘tempo’ no sentido literal do termo, na medida em que a dimensão do tempo requer também a instauração de um corte que instaure uma contagem.

Uma paciente que acompanhei na enfermaria de agudos em que trabalho, cujo corpo, dizia, era desprovido de todos os órgãos essenciais, diante da pergunta que lhe fiz de quantos anos tinha, responde-me: “Depende. Se é verdade, como li no quadro da enfermaria, de que estamos em 2012, então eu tenho 49 anos. Mas como estamos mesmo em 1979, então eu tenho 21”. Vemos, deste exemplo, o quanto a dimensão do corte e a ausência deste tem incidências sobre um corpo que se situa no tempo e no espaço.

Finalizamos este tópico com uma passagem em torno do seminário sobre a Transferência (1960-61). Na lição ‘A derrisão da Esfera’, em que discute o discurso de Aristófanes no banquete platônico, Lacan faz menção ao andrógino, personagem inventado por Aristófanes, cujo caráter esférico, redondo, remete à dimensão da suficiência:

[...] é um ser que é, de todos os lados, semelhante a si mesmo, sem limites [...] que tem a forma de uma bola, reina em sua régia solidão, repleto de seu próprio contentamento, de sua própria suficiência (LACAN, 1960-61, p. 94).

Essas personagens esféricas tem origem estelar, cósmica, colocando em cena, segundo ele, um elemento astronômico, tal como apontamos a propósito dos planetas que são redondos e não falam. Mais adiante, ele diz, a propósito da esfera, que “[...]. Ela é redonda, ela é cheia, ela é contente, ela ama a si mesma, e principalmente, não precisa de olho nem orelha, já que é, por definição, o invólucro de tudo o que pode ser vivo” (id, p. 97).

Isto para dizer que Lacan insiste, nesta lição dedicada exatamente à derrisão da esfera, à qual tanto nos apegamos, que o corte é mais importante. (id, p. 93). Sem a dimensão do corte, não temos orifício, não temos abertura, estamos cheios, redondos, esféricos, plenos, corpo que ocupa todo o espaço, se confunde com o espaço, não temos a instalação da dimensão do tempo e sequer a possibilidade da morte. Isto a síndrome de Cotard, em sua radicalidade, nos ensina.

Referências

- BERCHERIE, Paul. *Os Fundamentos da Clínica: história e estrutura do saber psiquiátrico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1980.
- CACHO, Jorge. A síndrome de Cotard. In: A clínica da psicose: Lacan e a psiquiatria. *Revista Tempo Freudiano*, Volume 3 – O Corpo: hipocondria, Cotard e transexualismo. 2006.
- COTARD, Jules. Sobre o delírio hipocondríaco em uma forma grave da melancolia ansiosa (1880). In: A clínica da psicose: Lacan e a psiquiatria. *Revista Tempo Freudiano*, Volume 3 – O Corpo: hipocondria, Cotard e transexualismo. 2006.
- CZERMAK, Marcel. *Paixões do objeto: estudo psicanalítico das psicoses*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- _____. Da Hipocondria ou Madame Dor de. In: A clínica da psicose: Lacan e a psiquiatria. *Revista Tempo Freudiano*, Volume 3 – O Corpo: hipocondria, Cotard e transexualismo. 2006.
- FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Edição Standart Brasileira)
- _____. (1917 [1915]) *Luto e melancolia*. Vol. XIV.
- _____. (1924) *A Negativa*. Vol. XIX.
- HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HYPPOLITE, Jean. Comentário falado sobre a ‘Verneinung’ de Freud. 1954. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LACAN, Jacques (1954-55) *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. (1955-1956) *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. (1960-1961) *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. (1962-63) *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. (1964) *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SCIARA, Louis. Da hipocondria da língua à hipocondria do corpo. In: A clínica da psicose: Lacan e a psiquiatria. *Revista Tempo Freudiano*, Volume 3 – O Corpo: hipocondria, Cotard e transexualismo. 2006.

SÉGLAS, Jules. O delírio das negações na melancolia (1894). In: A clínica da psicose: Lacan e a psiquiatria. *Revista Tempo Freudiano*, Volume 3 – O Corpo: hipocondria, Cotard e transexualismo. 2006.

“I HAVE NO MOUTH”: considerations about the delusion of denials.

ABSTRACT:

We will bring some elements of the syndrome of Cotard - also called delusion of denials - to think, by its opposite, about the issue of body edges. We understand that the various orders of impasses of Cotard (with the radical nature of its topological configurations) illustrate that what we call body is not a given reality. One has to make an effort to hitch the body to oneself, to tie this body that, as Lacan tells us, slips away, leaves out at any moment. We will make a counterpoint between the delusion of denials and Freud's denegation, with their different effects on the body. To think about the importance of the holes in the constitution of the body and body image, we will use as key reading the Lacanian signs in "I have no mouth" and the ones which suggest there would be, in Cotard, an identification to an image without opening, a body without holes.

KEYWORDS: Body. Psychoanalysis. Psychosis. Denial. Cotard

“JE N'AI PAS DE BOUCHE”: considérations sur le délire de négations.

RÉSUMÉ:

Nous allons apporter quelques éléments du syndrome de Cotard ou le délire de négations pour penser, par son contraire, à la question des bords du corps. Nous comprenons que les divers ordres de blocages de Cotard nous illustrent, dans la nature radicale de leurs configurations topologiques, que ce que nous appelons corps n'est pas une réalité donnée. Il faut faire un effort, un travail pour ancrer ce corps à un soi-même, pour attacher ce corps qui, comme nous dit Lacan, s'échappe à tout moment. Nous allons faire un contrepoint entre le délire des négations et la dénégation de Freud, avec leurs différents effets sur le corps. Nous allons utiliser comme clé de lecture les signes lacaniens autour du "Je n'ai pas de bouche" et ceux qui montrent que, dans Cotard, il y aurait l'identification à une image sans ouverture, un corps sans trous, pour penser à l'importance des trous dans la constitution du corps et de l'image corporelle.

MOTS-CLÉS: Corps. Psychanalyse. Psychose. Négation. Cotard.

Recebido em: 28.02.2013

Aprovado em: 15.03.2013

© 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 'CORPO OUTRO': a construção do corpo cênico do ator/performer numa perspectiva artaudiana

Renata Daflon Leite^{1}*

RESUMO:

Pensa-se a construção do corpo cênico do ator/performer, inserindo-o numa perspectiva da alteridade. Remete-se às representações de Ártemis, Dioniso e Gorgó, relacionando-as à emergência do estranho enquanto elemento constituinte do jogo cênico. Articula-se este corpo Outro com a concepção nietzschiana de uma subjetividade carnal e prevalentemente com o conceito artaudiano de corpo-sem-órgãos, apontando para uma unidade corpo-mente livre dos binarismos presentes na cultura. Pensa-se o corpo desejante enquanto fundado num mais-além do gozo fálico, propondo um corpo não-normativo gerador de memórias que funcionam na multiplicidade de fluxos do devir.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo cênico. Outreidade. Subjetividade carnal. Corpo-sem-órgãos. Devir.

* **Renata Daflon Leite.** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro PPGMS/UNIRIO. É atriz e desenvolve pesquisa em performance e memória.

Este artigo pensa a construção da presença cênica do ator/performer a partir da centralidade do corpo neste processo. Que questões o corpo traz à tona para a criação artística? O que podemos entender por 'corpo Outro'? Pensar a construção do corpo cênico implica conceber uma subjetividade que ganha corpo na materialidade das ações físicas, em que não há uma dicotomia corpo/mente, mas sim uma multiplicidade de sensações corpóreas que perpassam a estrutura corpo/mente sempre móvel, numa *autopoiesis* ininterrupta. Essa concepção da presença cênica traz importantes implicações para olhar a cultura, a estética, a política, a filosofia e o funcionamento social, fazendo esse corpo Outro penetrar no chão terraplanado da hegemonia cultural, revelando suas estrias, suas falhas e seus relevos inacessíveis a uma primeira mirada.

A nossa reflexão traça uma cartografia do corpo Outro, relacionando-o a diversos olhares sobre a importância da corporeidade na constituição do Sujeito, tendo como fio condutor a noção artaudiana de *Eu como extensão nervosa do corpo*, bem como, a proposta nietzschiana de valorização do corpo como totalidade de forças em luta. Para percorrermos nossas fronteiras cartográficas, ateremo-nos a algumas abordagens sobre o estranho, a partir das figuras míticas de Ártemis, Dionísio e Gorgó. Uma pergunta, porém, não se pode deixar de fazer: De que este corpo Outro goza? Que mecanismos de fruição se dão nessa estrutura sem organização prévia? Esses questionamentos nos farão pensar sobre a inserção deste corpo Outro na cultura e as tensões que este movimento provoca numa racionalidade mais estrita.

A atriz do Odin Teatret, Roberta Carreri, propõe que a conquista da unidade mente-corpo só é conseguida mediante contínuo treinamento, exercícios físicos e de concentração:

Graças ao treinamento, é possível adquirir uma habilidade motora e uma memória física que aumentam a segurança em si mesmo. Uma vez conquistada a unidade mente-corpo, devemos apenas nos concentrar em habitar o instante com mente, ouvidos e olhos abertos, prontos a reagir (CARRERI, 2011, p. 48).

A presença cênica viva e pulsante do ator/performer é fruto de uma inteligência física onde o corpo-mente é tensionado para gerar um estado de alerta constante:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as

mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvaír (FABIÃO, 2010, p. 322).

Aquele corpo vivo do ator/performer que nos impacta ao menor movimento, é um corpo *sempre à espreita* num devir-animal deleuziano. Podemos comparar o devir-animal necessário a atividade do pensador e proposto por Deleuze em seu *Abecedário*, com o estado de devir alcançado pelo ator:

observe as orelhas de um animal, ele não faz nada sem estar à espreita, nunca está tranquilo. Ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado. É terrível essa existência à espreita. Você faz a aproximação entre o escritor e o animal (DELEUZE, 2004).

Este corpo extra-cotidiano, in-Tenso, atento ao micro e ao macro, encontra-se num estado para além da racionalidade, alcançando um devir, um estado de fluxo onde a presença cênica não é estabilidade, mas mutação. Sempre à espreita do imprevisível, o 'animal-ator/performer', insere seu desejo fora da regulação da linguagem e da representação. Segundo Maurano, 2011

A inscrição fálica articula o gozo às leis do significante, leis da linguagem, mas a noção de gozo Outro proposta por Lacan, aponta para um gozo fora da linguagem, fora do sexo, fora da possibilidade de ser apreendido por representações (MAURANO, 2011, p.187).

O gozo Outro é aquilo que não está em relação ao *phallus*, mas sim ao desmedido, abrindo-se para o abismo do Outro. A presença do estranho na performance e na cena é fruto de um gozo Outro. Lacan no Seminário XX diz que algo só pode ser atingido e realizado no gozo por apercepções muito estranhas: “Estranho é uma palavra que tem a ver com estrangeiro, que poderia ser estranho, podendo decompor-se como estar-anjo – ser anjo” (LACAN, 1985, p.16). Podemos afirmar que a arte é estranha por excelência. Só se atinge o gozo Outro da ação performada quando algo do inatingível vem à tona, algo do inexprimível, do irregado, sempre porém, através de ações precisas e por isso mesmo tão pregnantes e intensas.

Denise Maurano em *A face oculta do Amor* nos lembra que o *phallus* funciona como a unidade de medida de valor para o sujeito, sem esquecer porém, a dimensão trágica da subjetividade, onde entra-se em contato com o desmedido, com a ausência de forma. O gozo do ator/performer nos põe diante de um mais-além do gozo fático. Maurano (2001) comenta o pensamento lacaniano sobre o imaginário enquanto elaboração de um alfabeto do discurso inconsciente feita por nossos próprios membros, remetendo-nos ao domínio imaginário da relação com o corpo, para pensarmos a transmissão de um mais-além através do corpo desejante do ator:

O imaginário, portanto, apresenta essa encarnação do significante, pela qual nós temos os elementos do discurso inconsciente. O corpo pode ser pensado como o teatro do discurso do Outro. De maneira análoga, o ator não representa como uma marionete, mas ele empresta seu corpo cartografado por uma história que é a sua. Uma história que tem todo o peso de seu inconsciente para representar o discurso do Outro, no caso, o poeta, e que, às vezes, já está morto há muito tempo. Ele vai então representar com mais ou menos compatibilidade, e é isto que dá dimensão ao sucesso de seu trabalho. As implicações de seu desejo se arrastam, portanto, sobre a cena (MAURANO, 2001, p.82).

O gozo Outro é o gozo feminino, que surge no abismo de uma noite barroca, presença do nada, do irrepresentável, ausência de nome. “Nem essência nem existência. *Nãotoda*, dirá também Lacan.” O feminino é aquilo que oscila “não chegando nunca a se inscrever nos paradigmas igualitários do Sujeito.” O entendimento da linguagem como consenso dialógico na fundação da pólis começa por um duplo assassinato, uma elisão de alteridades. “Assassinato do corpo-múltiplo de Dioniso, donde nenhuma força é fixável, e assassinato do corpo-sexo de Helena, como lugar do *polémos*², da guerra” (BUCI-GLUCKSMAN, 1984).

Vernant (1991) considera que o Outro não está fora de nós, devemos, pois, nos confrontar com o Outro que está dentro de nós mesmos, transformando esse confronto num encontro com o desconhecido. Segundo Menezes (2005), a subjetividade só é plural porque é atravessada pelo Outro. A nossa existência possui, então, o traço de uma estranheza que habita o corpo e reconhecer esta alteridade na subjetividade requer anular as diferenças entre o Outro e o Si-Mesmo, o Múltiplo e o Um.

A presença do estranho no trabalho do ator/performer remete-nos às figurações da alteridade propostas pelas representações de Ártemis, Dioniso e Gorgó. Dioniso é um deus que não se enquadra em nenhuma definição, “é um deus errante, vagabundo, um deus de lugar

² O vocábulo grego *polémos* se relaciona à guerra, à disputa e ao confronto, sendo, ao mesmo tempo, raiz da palavra polêmica. Obs: os fragmentos de Buci- Glucksman (1984) foram traduzidos pela autora.

nenhum e de todo lugar.” É o estrangeiro, excêntrico, representando a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. É também um deus epidérmico, seu culto se espalha como uma doença contagiosa, enlouquecendo as matronas tebanas e fazendo-as largar a família para dedicar-se aos cultos orgiásticos do deus (VERNANT, 2000). Ele traz uma alteridade de ascensão e não de supressão, impondo sua presença por onde passa, mas impondo-a através da delicadeza do feminino. Dioniso é considerado o *deus do teatro*, por dar vazão à liberdade e a ousadia necessárias ao ato criativo da cena.

Ártemis, a Selvagem, a Caçadora, a Curótrofa, habita entre a terra e a água, onde os limites são imprecisos. Ela representa a alteridade horizontal, estabelecendo o trânsito entre as zonas limítrofes, a passagem entre as fronteiras, onde convivem em oposição e em interpenetração constante, o selvagem e o cultivado. Gorgó traduz a figura da alteridade vertical extremada, onde não há trânsito possível, sua máscara esconde o que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos, o confronto com a morte (VERNANT, 1988).

O jogo cênico é o exercício constante de encarar as várias alteridades que temos diante de nós, fazendo-nos entrar em contato com o Mesmo, a partir do choque do encontro com a multiplicidade de Outros subterrâneos que emergem na cena. Esse encontro mobiliza uma crueldade bela e feroz que renova a condição de mortalidade do Sujeito e de imortalidade da pulsão criadora.

Miguel Angel de Barrenechea nos fala em *O aristocrata nietzschiano* que na tragédia grega ocorre uma apolinização das tendências dionisíacas. Refletindo aqui sobre os processos criativos da performance-art e da cena teatral, vemos que as duas forças pulsionais estão sempre presentes, aparecendo de forma diferente em sua relação com a técnica do ator e do performer. Barrenechea (2004) lembra-nos da concepção nietzschiana de que a civilização não se opõe à barbárie e às pulsões mais bestiais, pois o mundo está configurado pela duplicidade de forças dionisíacas e apolíneas, convivendo a terrível sabedoria de Sileno das potências caóticas e titânicas com a tendência à harmonia e ao equilíbrio.

As performances artísticas desvelam o Véu de Maia que encobre as potências mais terríveis, revelando-nos a energia dionisíaca fundadora. O equilíbrio apolíneo, no entanto, é necessário para programar e executar essas performances, com um grau de objetividade que as distingue do puro delírio.

A performer Berna Reale conta-nos em uma entrevista sobre o rigor e o planejamento fundamentais na construção de uma performance:

Na realidade tudo no meu trabalho é pensado, não é aquela performance gratuita de você colocar uma bacia e...Ah, vou me melar lá e chamar todo mundo para ficar olhando. É uma coisa que eu vou mexer com a sociedade e com o espectador que eu não conheço, porque à medida em que eu saio na rua tudo tem que ser mais ou menos planejado para passar o que eu quero. E o corpo é um símbolo muito forte, então você tem que pensar que ele é um elemento do seu trabalho, assim como a roupa que eu uso tem que ser bem costurada, o corpo também tem que dialogar com o que eu quero. Por exemplo, agora eu estou me preparando para uma nova performance aonde eu vou estar montada num cavalo e eu não posso estar gorda e eu estou gorda, então eu estou fazendo uma dieta...³

Este depoimento explicita que as ações a serem performadas são muito bem programadas e planejadas antes de serem executadas, exigindo, assim, um equilíbrio apolíneo.

Não podemos esquecer que tanto os instintos apolíneos, quanto os dionisíacos, compõem aquilo que Nietzsche denominava de *Kunsttrieb* (pulsão artística), que é uma expressão genuína da vida, uma manifestação plena da Natureza (BARRENECHEA, 2009).

A performance e o teatro constroem um corpo a partir da natureza impulsiva do homem, inserindo a crueldade no movimento da vida. É claro que existem formas artísticas repressoras, mas pensaremos aqui na possibilidade de abertura para a violência da pulsão criadora, indomesticável. Afinal, conforme a leitura de Barrenechea (2004) do confronto aristocratas/sacerdotes na *Genealogia da Moral*: “A atitude nobre consiste em colocar essa crueldade no movimento de vida, na tensão, no tesão, na disputa; perverso é fincá-la no recalque, no contramovimento”(p.159).

Lembremos aqui da concepção artaudiana do teatro da crueldade, onde há a submissão à uma necessidade inelutável, aproximando o teatro do impulso vital necessário à criação e não de uma violência cruel e desregrada, exigindo, sobretudo, o rigor enquanto característica constitutiva. Derrida em *O teatro da crueldade e o fechamento da representação* comenta a visão de Artaud sobre a crueldade:

Entrevemos assim o sentido da crueldade como necessidade e rigor. Artaud convida-nos, é certo, a só pensar na palavra crueldade ‘rigor, aplicação e decisão implacável’, ‘determinação irreversível’, ‘determinismo’, ‘submissão à necessidade’, etc., e não necessariamente ‘sadismo’, ‘horror’, ‘sangue derramado’, ‘inimigo crucificado’ (IV, p. 120), etc. (e certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis) (DERRIDA, 1995, p. 159).

³ Entrevista realizada no ‘Programa do Jô’. (Disponível em: <http://tv.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/>. Acesso em: 26 jul. 2012)

A experimentação da crueldade enquanto força criadora que se aproxima da Vida, requer uma guerra radical contra todas as representações. Podemos depreender de Lins (1999) que Artaud encarna uma escrita crua, regada pelo sangue, pela saliva, pelo excremento, aproximando-se da fecalidade para criar um corpo-sopro, onde *a merda cheira a ser* e negando uma ontologia centrada no identitário, no Uno, no Absoluto. A *escrita masturbatória* de Artaud trabalha com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, explorando as impurezas e sujeiras da linguagem, elaborando conceitos grávidos de acontecimentos ao fabricar uma “enorme máquina de carne”, engendradora da merda necessária para escrever na folha branca.

Podemos dizer que trata-se de uma escrita-da-carne, onde os pensamentos estão em carne viva, expostos na ferida da folha. Segundo a leitura de Lins (1999), Artaud concebe o eu marcado pela “horripilante máquina cultural trituradora de singularidades”, mas o seu eu carrega uma marca a mais, traço de sua rebelião. A escrita artaudiana é engendradora na profundidade do corpo que sofre da síndrome dos “supliciados da linguagem” que “mugem e berram de dor e horror” (LINS, 1999, p.10). A linguagem repousa na subjetividade das vísceras. Não existe profundidade na produção da vida e da escrita: tudo é superfície pulsional. Para Artaud, o pensamento se dá num território primitivo como concebido no sentido nietzschiano. Artaud e Nietzsche se relacionam com a palavra como fenômeno visceral, fundando uma estética onde reina a “crueldade” de um pensamento submisso ao movimento incessante de uma criação contínua, sem freios e sem limites. (LINS, 1999)

A escrita artaudiana é uma escrita masturbatória, é pura experimentação e devir, negando os binarismos masculino/feminino, corpo/alma:

Lama, catarro, suor, sangue, sonhos colados como uma ferida nos poros, na carne que não agüenta mais... tão grande é a produção de vida tornando-se morte, morte gerando vida e embaralhando as diferenças sexuais numa negação radical do corpo binário, da economia dualista do sexo (LINS, 1999, p. 16).

Normalmente o ato de escrever é considerado do ponto de vista de uma consciência organizadora das idéias a serem escritas, implicando uma concepção de texto como construção subjetiva. Artaud e Nietzsche trabalham na contramão desse preceito, propondo uma escrita feita de sangue, onde a produção textual é uma produção corporal. As palavras transpiram e choram, o corpo as escreve segundo seus impulsos. A escrita supõe então, um engajamento corporal onde aquele que escreve não é mais um sujeito com

substância pensante e corpo seccionados, mas sim a afirmação de uma multiplicidade de impulsos que passam pelo corpo e pelo papel, não estando a força criativa submetida a uma unidade controladora.

Artaud aproxima a consciência da digestão, estabelecendo uma busca da fecalidade: “Aí, onde cheira a merda, cheira a ser [...]. Há no ser alguma coisa de particularmente tentador para o homem e esta alguma coisa é justamente A CACA⁴” (ARTAUD, 2004, p.1644). Para Nietzsche,

a consciência é um órgão regido pela mesma dinâmica que gere o aparelho gástrico: ela absorve e se apropria do que é diverso, procura um alimento espiritual. A consciência é um aparelho centralizador e simplificador que procede da mesma forma que o estômago (BARRENECHEA, 2009, p.131).

Barrenechea (2011) estabelece que, para Nietzsche, o humano é essencialmente constituído por suas forças vitais, afetivas e instintivas, valorizando o corpo em detrimento de uma substância subjetiva idealista, propondo uma nova compreensão da subjetividade, entendida como uma *subjetividade carnal*. Nietzsche critica categoricamente a tradição de pensamento idealista que vincula o homem a um substrato imaterial e atemporal, a alma ou o espírito, e, a um além imutável. “A concepção que cinde homem em corpo e alma estabelece a separação, a ruptura e confusão como condição do humano” (BARRENECHEA, 2011). Desde *O nascimento da tragédia*, Nietzsche interpreta o homem a partir do jogo entre dois impulsos conflitantes: Apolo e Dionísios, sendo a consciência uma decorrência do mundo instintivo e pulsional. A obra nietzschiana contesta todo e qualquer conceito identitário, referente a uma pretensa substancialidade subjetiva como: Sujeito, ego, eu, consciência, afirmando, ao contrário, a multiplicidade dos instintos, que não constituem uma unidade, mas estão em permanente mudança no jogo das relações de poder entre as forças instintivas. Em *A gaia ciência* Nietzsche chega a denunciar a crença num sujeito operante, num eu como causa de ações, considerando-a um fetichismo construído pela tradição metafísico-teológica. Em *Zaratustra*, o filósofo considera o *Eu* como a pequena razão, que é instrumento da grande razão, o todo corporal, “esta não diz eu, mas faz eu” O absolutamente singular no homem são suas experiências ligadas à alimentação, às digestões, aos afetos e aos cuidados do corpo, compondo uma “episteme da carne” (BARRENECHEA, 2011).

⁴ Tradução da autora: “Là où ça sente la merde / ça sent l'être. [...]. Il y a dans l'être / quelque chose de particulièrement tentant pour l'homme / et ce quelque chose est justement/ LE CACA” (ARTAUD, 2004a, p.1644).

Miguel Angel de Barrenechea finaliza seu artigo fazendo uma alusão aos escritos de Paul Valéry em *Journal d'Emma*, onde o poeta reflete sobre uma ciência do corpo:

Ele é minha ciência, e, estou segura, o limite de toda ciência; ele, seus assuntos, malestares, necessidades e impedimentos; suas regularidades e seus transtornos; suas digestões, menstruações e os sujos detalhes úmidos do amor... Oh, Corpo sem glória, algum santo deveria ter amado teu excremento! (VALÉRY *apud* BARRENECHEA, 2011, p. 17).

Nietzsche parte de uma materialidade do psiquismo, afirmando que os pensamentos são fenômenos corporais, sendo a consciência o resultado de forças e impulsos decorrentes exclusivamente da atividade orgânica. O corpo é a expressão do dinamismo do vir-a-ser, ele não é uma substância estática, mas sim fenômeno múltiplo e mutável das forças em luta (BARRENECHEA, 2009). A concepção nietzschiana de corpo como totalidade de forças em tensão constante remete a esse corpo in-tenso buscado pelo ator. A atriz Roberta Carreri (2011) denomina as oficinas que ela aplica a seus alunos de 'Dança das Intenções', ressaltando que a palavra intenção alude a uma tensão interna que remete a atenção do ator para a multiplicidade de forças que atravessam e tensionam o corpo e que são responsáveis pela qualidade da presença cênica. Roberta remarca que a escolha de dirigir seu olhar a um determinado ponto influencia a atitude de toda a sua coluna vertebral, ativando o 'músculo invisível' que ela chama de 'a serpente' e que corre ao longo da coluna vertebral desde os olhos até o cóccix, sede da in-tensão, origem dos impulsos de seu corpo-mente. O ator/performer cria um corpo através do treinamento físico cotidiano e esse corpo passa a pensar com todos os poros. A atenção para cada gota de suor, para o batimento cardíaco, o ar que sopra pelas narinas, o intestino e a pele faz com que a presença cênica não seja apenas construção racional, mas sim estado corporal onde atenção é também vibração. O ator/performer entra num devir-animal e mantém as orelhas sempre à espreita, atento à carniça e à presa, em estado de alerta, pronto tanto para saltar sobre o abismo, quanto para enraizar os as plantas dos pés no chão. Nesse estado, o corpo cênico encontra sua ferida eterna, abre-se para o acontecimento, quer o acontecimento. *Amor fati*. Vida e morte interpenetradas na superfície do corpo.

Este corpo penetra e desliza naquilo que Deleuze entende por fissura, aquilo que não é nem interior nem exterior, mas "se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal." Ser o acontecimento. É aí que o ator/performer habita. Nesta zona fronteira onde o tempo se expande pelas bordas na medida em que se caminha sobre ele. Assim Deleuze concebe o

paradoxo do comediante: “ele permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não pára de se adiantar e de se atrasar, de esperar e de lembrar.” O presente do ator é o mais estreito, a ponto de compreender o futuro e o passado, fazendo surgir “um passado-futuro ilimitado que se reflete em um presente vazio não tendo mais espessura que o espelho.” O presente do ator/performer é o instante impessoal, que se desdobra em ainda-futuro e já-passado, tensionando o tempo. (DELEUZE, 2003)

O ator/performer que experimenta o teatro não-representacional em toda a sua crueldade, cria para si um Corpo-sem-órgãos, sem organização estabelecida por um organismo regulador, sem funções pré-determinadas. Artaud, ao final de seu texto de 1948 *Para acabar com o julgamento de Deus* chega a conclusão de que “não há nada mais inútil do que um órgão”:

Eu digo, para refazer a sua anatomia. / O homem está doente porque é mal construído. / É necessário decidir-se a botá-lo à nu para lhe arrancar este animáculo que o corrói mortalmente, / deus, / e com deus/ seus órgãos./ Pois ate-me se você o quer, / mas não há nada de mais inútil que um órgão. / Quando você tiver feito para si um corpo sem órgãos, / então você terá se livrado de todos os automatismos e se rendido à sua verdadeira liberdade. / Então você reaprenderá a dançar ao inverso/ como no delírio dos bailes festivos / e este avesso será seu verdadeiro cerne (ARTAUD, 2004, p. 1654)⁵.

Aprofundar a criação desse corpo implica em constituir para si um Corpo-sem-órgãos sem esquecer das tais doses ou “injeções de prudência” aconselhadas por Deleuze & Guattari (1996) para não correr o risco de ir de encontro a um corpo esvaziado e catatonizado ao percorrer essa relação entre experimentação e política capaz de resultar em um CsO pleno: “Corpos esvaziados em lugar de plenos. Que aconteceu? Você agiu com a prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imante à experimentação: injeções de prudência. Muitos são derrotados nesta batalha” (p.11).

As tais “doses de prudência” seriam então, fruto de uma força apolínea, que vai de encontro à pulsão dionisíaca, estando as duas tensionadas na constituição de um CsO. O apolíneo não deve ser interpretado como uma ordenação externa sobre os impulsos dionisíacos, mas sim como uma prudência *injetada* pouco a pouco na carne, necessária à

⁵Tradução da autora : “ Je dis, pour lui refaire son anatomie. / L'homme est malade parce qu'il est mal construit. / Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animacule que le démange mortellement, / dieu, / et avec dieu/ ses organes. / Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. / Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. / Alorsvous lui réapprenez à danser à l'envers / comme dans Le delire des bals musette / et envers sera son véritable endroit.”

plenitude deste avesso do corpo que é o CsO artaudiano. Deleuze & Guattari (1996) concebem o CsO como uma desterritorialização do corpo, sendo tão somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes, ocupados e povoados por intensidades que nele circulam. Esse processo implica substituir a interpretação pela experimentação, experienciando as funções do organismo com os órgãos interligados como válvulas imbricadas: “caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre”. A busca artaudiana da fecalidade dilacera o Ser numa metafísica da carne, expondo todo o ‘regio do eu’, como bem exprimiu Deleuze & Guattari (1996). Para Artaud não há nenhum espírito que regule essa massa de sensibilidades, impulsos, dores e odores por onde os pensamentos circulam como o sangue.

Derrida (1995) remarca o sentido da crueldade como “necessidade e rigor”, “submissão à necessidade” e a uma “determinação irreversível” – nas palavras de Artaud - sublinhando que “certos espetáculos hoje criados sob o signo de Artaud são talvez violentos, mesmo sangrentos, mas nem por isso são cruéis.” Em ‘O teatro e seu duplo’, Artaud (2004) esclarece em suas ‘Cartas sobre a crueldade’ que se atribui erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico, mas a crueldade pura não é sinônimo de sangue derramado. “A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada” (Artaud, 2004, p. 566). A crueldade sendo o “apetite de vida” que emerge na ação teatral.

Trata-se de um corpo que não age segundo uma dimensão representacional simbólica exterior à ele, libertando a cena da tirania do texto e conduzindo-a ao “triumfo da encenação pura”. Para a leitura derridiana, Artaud quer, assim como Nietzsche, romper com o conceito imitativo da arte, com a estética aristotélica. A imitação e a representação designariam mais do que um tipo particular de construção teatral, imprimindo sua estrutura de negação da vida em toda a cultura ocidental (as suas religiões, sua filosofia, sua política). Derrida (1995) comenta que, no teatro ocidental a estrutura representativa é assegurada pelo discurso transmitido e “todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo” (p.155).

O teatro da crueldade quer a ação violenta e imediata, capaz de despertar nervos e coração, uma ação que se dá na superfície dos sentidos, muito mais do que no entendimento

subjacente às palavras. No seu manifesto sobre 'O Teatro e a crueldade', Artaud sublinha: "Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar." Despertar a nossa sensibilidade nervosa, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e trinados que ecoam nesse corpo cruel, onde corpo e espírito compõem uma unidade extensa e aberta para a concretude sensível dos signos. O que importa é "romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento" (ARTAUD, 2004, p.558). A linguagem se encontra no espaço, sua expressão não se limita à palavra dialogada. As palavras são encantações, vibrações e ritmos que impelem à voz, martelando sons que nada tem a ver com a sujeição intelectual à linguagem (ARTAUD, 2004).

Para Artaud, é necessário destruir a tirania do texto, conduzindo, assim, ao "triunfo da encenação pura", restituindo a liberdade criadora da encenação, libertando-a do texto e do deus-autor. Determinadas concepções de representação como ilustração sensível de um texto já escrito, repetição de um presente re-presentando-o, plenitude do Logos absoluto, superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos vão na contramão da representação cruel. A outra dimensão da representação acarretaria entendê-la como desdobramento de um volume em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço, que nenhuma palavra poderia resumir, espaçamento como apelo a "uma nova noção de espaço" e a "uma idéia particular do tempo", que já não é o da dita linearidade fônica. "Assim o espaço teatral será utilizado não apenas nas suas dimensões e no seu volume, mas, se nos é permitido dizê-lo, nos seus interiores" (DERRIDA, 1995, p.157).

Fechamento da representação clássica mas reconstituição de um espaço fechado da representação originária, da arqui-manifestação da força ou da vida. Espaço fechado, isto é, espaço produzido dentro de si e não mais organizado a partir de um outro lugar ausente, de uma ilocalidade, de um alibi ou de uma utopia invisível. Fim da representação mas representação originária, fim da interpretação mas interpretação originária que nenhuma palavra dominadora, nenhum projeto de domínio terá investido e previamente pisado. Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba à visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros (DERRIDA, 1995, p. 158).

Nesta concepção, a performance e a ação cênica buscam a construção de um outro corpo, implicado em desfazer o eu enquanto unidade regrada para ir de encontro à multiplicidade de fluxos do devir. Essa corporeidade ancestral é uma espécie de organismo

canal que funciona como um conjunto de vasos comunicantes por onde circula a história ancestral do sujeito, canal aberto para conectar-se com outras sensibilidades, sem mediação, nem órgãos que regulem essa passagem de sensibilidades-sangue. O auto-engendramento proposto pelo CsO inaugura uma origem que foge de uma prisão identitária baseada nas categorias familiares, no “papai-mamãe” artaudiano (LINS, 1999) que fixa representações a partir de uma estrutura binária masculino/feminino, corpo/mente, etc. Entendemos que as ações performativas questionam a representatividade jurídica e a estrutura de reprodutibilidade de representações de representações na cultura, fundando uma ação que não deixa restos fantasmáticos a serem multiplicados *ad infinitum*. O único ‘resto’ deixado por essas ações é a memória do corpo, a materialidade da ação presente que ausenta-se deixando uma marca no Tempo.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche: corpo e subjetividade. In: *O Percevejo online*. v. 3, n. 2, ago./dez. 2011. Disponível em:
<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: 20 jul. 2012, 16h.

_____. O aristocrata nietzschiano: para além da dicotomia civilização/barbárie. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál. *Nietzsche e Deleuze - Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Anablume. 2004.

_____. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.

CARRERI, Roberta. *Rastros: Treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Produção: Pierre-André Boutang e Claire Parnet. Paris: Editions Montparnasse, 2004. 3 DVDs (453 min.).

_____. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção Trans).

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: *Revista Contrapontos – Eletrônica*. v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010. Disponível em:
<<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/index>>. Acesso em: 10 jul. 2012, 20h:30min.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 20: mais, ainda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: uma tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MENEZES, Magali Mendes de. A subjetividade: expressão de um corpo habitado pelo estrangeiro. In: *Ethica*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1/2, p. 199-229, 2005. Disponível em:
<<http://www.revistaethica.com.br/v12dossie5.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2013, 17h.

REALE, B. *Programa do Jô*. Disponível: <<http://tvg.globo.com/programas/programa-do-jo/programa/platb/tag/berna-reale/>>. Acesso em: 26 jul. 2012, 15h.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figuração do Outro na Grécia Antiga (Ártemis e Gorgó)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

THE 'ANOTHER BODY': the construction of the scenic body of actor/performer on the artaudian perspective

ABSTRACT:

It is thought the construction of the scenic body of actor/performer, placing it in a perspective of otherness. It Refer to the representations of Artemis, Dionysus and Gorgo, relating them to the emergence of strange constituent element of the scenic game. Articulates this Another body with nietzschean conception of carnal subjectivity and prevalently with the artaudian concept of body-without-organs, pointing to a unit body-mind free of binaries present in the culture. It is thought the desiring body while founded in the beyond the phallic jouissance, proposing a non-normative body generator of memories running on multiple streams of becoming.

KEYWORDS: Scenic body. Otherness. Carnal subjectivity. Body-without-organs. Becoming.

LE 'CORPS AUTRE': La construction du corps scénique de l'acteur/performer dans une perspective artaudienne

RÉSUMÉ:

On pense la construction du corps scénique de l'acteur/performer, en la plaçant dans une perspective de l'autrèité et de l'altèrité. On se reporte aux représentations d'Artémis, Dionysos et Gorgo, en les reliant à l'émergence de l'étrange comme élément constitutif du jeu scénique. On articule ce corps Autre avec une conception nietzschéenne de la subjectivité charnel et prédominamment avec le concept artaudienne de corps-sans-organes, pointant vers une unité corps-esprit libre des binaires presents dans la culture. On pense le corps qui souhaite comme étant fondé dans l'au-delà de la jouissance phallique, en proposant un corps non-normative qui soit générateur des souvenirs en fonctionnant sur de multiples flux du devenir.

MOTS-CLÉS: Corps scénique. Autrèité. Subjectivité charnel. Corps-sans-organes. Devenir.

Recebido em: 10.09.12

Aprovado em: 30.09.12

© 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 NÃO É PSICOSE:

Uma reflexão sobre o “eu” do ator

*Mahamoud Baydoun**

RESUMO:

Este trabalho busca fazer um entrelaçamento reflexivo entre a psicanálise e as artes cênicas, considerando a construção dos personagens por parte dos atores. Trata-se de uma revisão bibliográfica, tendo como base a literatura psicanalítica e textos a respeito das artes cênicas, enfatizando a dualidade que o ator vive quando materializa cenicamente suas criações. Essa dualidade, caracterizada pela preservação do controle do “eu real” sobre o “eu representativo”, trata sobre a essência do movimento artístico em si, distinguindo-o da psicose, caracterizada por uma fragmentação do ego. Propõe-se, aqui, que o ator baseia-se no seu próprio “eu” para construir seu personagem, ou seja, o “eu representativo” nasce do “eu real” do ator. As raízes do personagem encontram-se, portanto, no próprio narcisismo do ator. Não importa o quão variam os dramaturgos e diretores, a principal fonte do personagem será sempre o próprio eu do ator, e é nesse sentido que se defende que o personagem será sempre um reflexo do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Ator. Eu Real. Eu Representativo. Psicose.

* **Mahamoud Baydoun** . Graduando do curso de Psicologia da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Integrante do grupo *O Imaginário* de Teatro com sede em Porto Velho-RO. Pesquisador no Centro de Estudos e Pesquisa da Subjetividade na Amazônia (CEPSAM) coordenada pela Prof. Dra. Melissa Andrea Vieira de Medeiros. Bolsista CNPq.

INTRODUÇÃO

Stanislavski (2011) destaca a imaginação como uma das molas propulsoras do trabalho do ator e, a partir dela, alega o mestre russo, o ator chega à expressão física. A imaginação e o trabalho interior tornam-se condições *sine qua non* para a *encarnação* de um personagem. Nota-se que a encarnação não se trata de uma metamorfose miraculosa na qual o ator se transforma em outro ser: o personagem. Ao contrário, “encarnar” é sinônimo de “representar”, de “personificar”. A arte cênica em nenhum momento é replica de “transe” ou “surto psicótico”. Uma análise das principais obras de métodos de interpretação stanislavskianos, brechtianos e grotowskianos demonstra claramente que a metodologia não leva o ator a ser outro e sim a se colocar no lugar do outro: o personagem. É nesse ponto que surge o cerne da discussão proposta: a principal fonte do trabalho do ator na construção do personagem é o próprio *eu* do ator, ou seja, trata-se de uma fonte solipsista.

Nesse sentido, Grotowsky destaca que a matéria prima do trabalho do ator é a memória corpórea. Por mais que variem os dramaturgos e os diretores, o ator no palco será ele mesmo, posto no lugar do outro (personagem). Logo, o ator em cena, carregará vestígios da própria personalidade, por mais denso que seja o processo de criação, pois ele utiliza de seu corpo e de seu “*eu*” como matéria prima do trabalho artístico. O que será da arte teatral sem essa matéria prima que Grotowsky enfatizou? Já que o personagem será sempre um reflexo do ator, o que caracteriza uma atuação verossímil?

Propõe-se, aqui, desenvolver um diálogo entre as artes cênicas e a psicanálise cujos frutos serão considerações meramente hipotéticas acerca do trabalho do ator sobre si mesmo. A psicanálise sempre se alimentou na arte, principalmente a teatral. No que diz respeito ao entrelaçamento reflexivo proposto, torna-se imprescindível jogar luz em prol da função que Freud (1930) atribui a arte em “Mal-Estar da Civilização”. A arte, conforme Freud (1930), é um dos meios pelos quais o ser humano se apoia para aliviar o desamparo originário em busca da felicidade. A arte, de outro lado, possui uma função de sublimação. Ou seja, na impossibilidade de satisfazer os desejos sexuais tão reprimidos pela sociedade, o ser humano sublima esse desejo e investe em atividades artísticas. Nota-se que essa discussão acerca da arte remete-se ao

nascimento da filosofia da arte com Platão. “A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências” (Lacoste, 1983, p. 20).

Diotimo, conforme Lacoste (1983), de outro lado, escreve que o amor assume originariamente a forma sexual de um desejo de procriação, mas, depois de “sublimado”, converte-se no desejo de fazer uma obra de educação, ou seja, uma obra de arte. (Lacoste, 1983). Esses argumentos podem ser considerados um esboço para o pensamento psicanalítico sobre a arte, que surgiram séculos e séculos antes do nascimento da psicanálise. Aristóteles (1999), no texto *A Poética*, destaca o papel que a arte exerce como forma de aliviar a tensão insuportável imposta pela realidade, desenvolvendo o conceito de *catarse*.

Mas acima de tudo, a função da arte é a *catarse*, a purificação: emoções acumuladas sob a pressão das restrições sociais, e suscetíveis a se transformarem em ações destrutivas e não sociais, são aliviadas por uma forma benigna de excitação teatral; então a tragédia, ‘pela pena e medo, afeta a própria purgação dessas emoções’. (DURANT, 1961, p. 74, tradução nossa).

A arte é como se fosse uma fantasia fora do inconsciente: um reino intermediário que o ser humano construiu entre a vida como ela é e a vida como ele gostaria que fosse. Trata-se, portanto, de uma tentativa de fugir temporariamente da realidade, criando outros personagens, outros contextos, outros mundos. Freud (1911) joga luz em prol dessa questão em seu artigo “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”.

A *arte* ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade [...] (FREUD, 1911, p. 242-243).

Será que o ser humano consegue fugir da realidade? Nasio (2009) destaca que poucos ou, talvez, ninguém consegue perder o contato total com a realidade e mergulhar no mundo do simbólico com perda total do controle do eu. Em outras palavras, nem sequer o psicótico consegue se desprender totalmente da realidade. Mas qual a importância dessas elucubrações para

o diálogo proposto neste trabalho? Pretende-se destacar que, por mais que a função suprema da arte na psicanálise seja aliviar temporariamente o mal-estar inerente ao ser humano, criando ilusoriamente outra realidade, outra vida, outro personagem, o trabalho do ator não engloba, em momento algum, uma fuga total da realidade, mas sim uma busca de elementos na sua própria realidade interna para construir o que viria a ser seu personagem. É do campo do impossível experimentar um segundo estado de realidade. Freud (1914) destaca que o inconsciente é irreduzível. O eu não é dono de si mesmo na sua própria casa. O ser vive num estado permanente de conflitos internos que mantêm o aparelho psíquico em estado anímico. Que seria do ator se, além de suportar a angústia originada de seus próprios conflitos, tivesse que aturar àquela que advém dos conflitos do outro: o personagem?

É um erro pensar que o ator experimenta um segundo estado de realidade quando está em cena fazendo trabalho criador. Se fosse assim, nosso organismo físico e espiritual seria incapaz de suportar a quantidade de trabalho que lhe seria imposta. (STANISLAVSKI, 2011, p. 338).

É justamente por isso que os grandes teatrólogos, desde Stanislavski, não buscam a verossimilhança através da “transformação”. Os próprios métodos de interpretação de Konstantin Stanislavski, Berthold Brecht e Jerzy Grotowsky não levam o ator a ser outro e sim a se colocar no lugar do outro. Ou seja, os métodos desenvolvidos pelos grandes mestres do teatro do século XX não buscam a criação de outra realidade na construção do personagem, mas o mergulho na própria realidade interna do ator em busca do desenvolvimento de partituras e ações físicas as quais levam a criar uma arte cuja verdade é indissociável da mentira que constitui sua condição implícita (LACOSTE, 1983).

A prevalência do “eu” no trabalho do ator

O corpo, desde o surgimento da arte teatral, é o berço dos personagens, porque é a partir da própria experiência de corpo dos atores que eles nascem e se estruturam junto à práxis teatral. Essas raízes drásticas da construção do personagem, bem fixadas no eu do ator, promovem o surgimento de múltiplas possibilidades nas artes cênicas. A importância do

conteúdo psíquico interno do ator nos processos de construção e criação é destacada desde o nascimento dos primeiros métodos de atuação no final do século XIX e início do século XX.

Konstantin Stanislavski e o “Trabalho do ator sobre si mesmo”

O mestre russo Konstantin Stanislavski (1863-1938) preocupou-se antecipadamente, ao ingressar no Teatro de Arte de Moscou (TAM), com a relação ator-personagem. Foi durante suas experiências no TAM, todavia, que Stanislavski começou a refletir suas considerações sobre a arte teatral, a partir de 1906. Stanislavski “trabalhou e refletiu sobre um ‘sistema’ de preparação de atores e construção de personagens, sempre em constante evolução, utopia que possibilitaria a arte do ator em todos os estilos” (MAUSCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010, p. 4). Para Stanislavski (2011), a mola propulsora do trabalho do ator é a imaginação. A capacidade criadora eventualmente reside no equipamento interior do ator. Logo, torna-se imprescindível, em cena, agir interiormente antes de agir exteriormente.

A arte do ator, portanto, é a arte da ligação entre a vida interna e externa, através da experiência do ator. Essa vida interna não engloba apenas as emoções, mas também a totalidade do material psíquico, um subconsciente no qual o ator se baseia para criar uma partitura de ação verossímil que leva a verdade. Destacam-se, então, argumentos para este diálogo no cerne da obra stanislavskiana, pois está evidente que o ator stanislavskiano utiliza de seu próprio “eu” para dar verossimilhança à partitura de ação e, conseqüentemente, ao personagem.

Antes de mergulhar nessa discussão, colocando a obra stanislavskiana em um entrelaçamento reflexivo com a psicanálise, defendendo a supremacia do “eu” no trabalho do ator, é preciso enfatizar as inconveniências que a tradução brasileira da obra de Stanislavski, baseada na versão americana de Norman Hapgood, traz. A primeira obra da trilogia é intitulada “*An Actor Prepares*” na versão americana e, eventualmente, “A Preparação do Ator”, na versão brasileira. Afirma-se que as obras de Stanislavski, em espanhol, publicadas pela Editora Quetzal, seguem uma tradução mais autêntica dos estudos do autor, pois não seguem a tradução norte-americana de Hapgood, mas as obras originais como publicadas em russo (Mausch; Fernandes; Camargo, 2010). A obra traduzida pela Editora Quetzal é intitulada “*El Trabajo Del actor sobre*

si mesmo em el processo creador de las vivencias”, ou seja, “O Trabalho do Ator sobre si mesmo no processo criador das vivências”. Eis que esse título caracteriza um resumo para essa discussão. A preparação do ator, no sistema stanislavskiano, seria na verdade um trabalho do ator sobre si mesmo, através do qual ele busca constructos para o que seria seu personagem. Stanislavski não restringe o processo de criação à preparação do aparelho externo do ator, pois este engloba principalmente o trabalho sobre o mundo interior do ator. Stanislavski, todavia, não reduz em momento nenhum o processo interior apenas a emoção. As palavras recorrentes, na tradução de Quetzal, são vivência e experiência (MAUSCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010). Portanto, a fonte principal para a construção de um personagem tornaria a ser a vivência e experiência do próprio ator. “Em nenhum momento Stanislavski restringe o processo interior apenas à emoção [...] As palavras recorrentes são vivência e experiência.” (Mausch; Fernandes; Camargo, 2010, p. 18).

Percebe-se, então, desde Stanislavski, uma importância significativa atribuída ao processo interior na construção do personagem. As raízes do personagem stanislavskiano são impregnadas neste processo interior, e nesse sentido ele adota o conceito do subconsciente. Embora o dinamismo interior seja o *élan-vitale* do sistema stanislavskiano, a atuação verossímil irá se concretizar por meio do domínio técnico vocal e corporal. Ou seja, o subconsciente do qual Stanislavski fala não leva o ator a ser outro, mas a se colocar no lugar do outro; porém a técnica corporal e vocal utilizada a favor da vivência e experiência do ator promoverá uma partitura verossímil que levará a verdade.

A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre a aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente sentimentos delicadíssimos e quase inatingíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível. É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial, teatral, pode sequer comparar-se às maravilhas que a natureza produz. (STANISLAVSKI, 2011, p. 44-45).

Destaca-se, aqui, um vestígio da discussão proposta no cerne da obra stanislavskiana. Trata-se de uma prevalência do eu no processo de construção de personagem que o próprio mestre russo enfatiza quando escreve: “Até mesmo a externalização de um papel é muito

influenciada pelo subconsciente”. Ora, isso nos remete a um argumento veemente no centro da teoria psicanalítica. Freud (1914) enfatiza a “irredutibilidade” do inconsciente – complexo psíquico insondável de onde brotam as paixões, o medo, a angústia, a criatividade e a própria vida e morte. Ora, o inconsciente do ator não seria irredutível também? O subconsciente que Stanislavski tanto destaca não seria parte do inconsciente freudiano tornado consciente? O inconsciente freudiano, deste modo, seria a fonte principal do processo interior de criação de papéis, refletindo uma prevalência do “eu real”, já que o inconsciente é irredutível. Por mais que o domínio técnico leve a um simulacro de uma verdade, a um simulacro do outro, vestígios da personalidade do próprio ator irão transparecer inconscientemente.

Stanislavski (2011) também destaca a importância do “*se*” nos momentos de dúvida da encenação do ator. Trata-se de outro ponto do método stanislavskiano, no qual se reflete a supremacia do “eu real” no processo criador do personagem. Nota-se que Stanislavski enfatiza que, nesses casos de dúvida, o ator deve colocar supostamente seu “eu real” na situação fictícia na qual o personagem se encontra, o que não engloba, em hipótese alguma, uma metamorfose miraculosa.

Para obter esse parentesco entre o ator e a pessoa que ele está retratando, acrescente algum detalhe concreto, que preencherá a peça, dando-lhe sentido e ação absorvente. As circunstâncias que servem de complemento ao *se* são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena. (STANISLAVSKI, 2011, p. 79).

Berthold Brecht (1898-1956) e o efeito de distanciamento

O teatro, com Brecht, torna-se um instrumento forte para a reflexão crítico-social. As contribuições de Brecht para as artes cênicas tornaram sua presença irrecusável e insubstituível na história do teatro. Os pensamentos brechtianos são considerados uma instigação do pensamento dialético, um estímulo ao trabalho transformador no qual a cena teatral se torna inexoravelmente um mundo suscetível à modificação. Além disso, a maior contribuição de Brecht para o teatro é retirá-lo da esfera da estilização, da busca pela metamorfose integral do

ator e inseri-lo na esfera sociopolítica no qual o principal objetivo da arte passa a ser promover a reflexão crítica por parte dos espectadores.

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social de teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização [...] (PEIXOTO, 1987, p. 27).

Haja vista as contribuições conspícuas de Brecht ao teatro, torna-se indispensável discutir a questão proposta à luz dos pensamentos brechtianos. Um dos pontos centrais da obra brechtiana, cujo destaque é imprescindível para sustentar a prevalência do “eu real” na construção dos personagens, é a *técnica ou efeito de distanciamento*. Assim, conforme Brecht (1978), devem-se distanciar do espectador os acontecimentos apresentados no palco, para que ele possa ter uma análise crítica da situação. “O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística.” (BRECHT, 1978, p. 79).

Para que isso ocorra, é preciso que ao ator se distancie concomitantemente do seu personagem, separando a expressão da ação do personagem apresentado através da recorrência a terceira pessoa, recorrência ao passado ou intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários. Em outros termos, um distanciamento entre o “eu real” do ator e seu “eu representativo” bem como o distanciamento destes da realidade do espectador é vital para que a cena teatral se realize de maneira crítica e reflexiva. Há, portanto, um domínio do “eu real” sobre o “eu representativo”, pois conforme Brecht (1978), o ator deve observar a si mesmo. Logo, esse domínio do “eu real” sobre o “eu representativo” é indispensável para que essa observação ocorra, o que não ocorre no caso do psicótico, no qual há uma perda quase total do princípio de realidade.

Outra medida técnica: *o artista é um espectador de si próprio*. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: ‘Não é assim mesmo?’ Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão [...] (BRECHT; 1978; p. 56-57).

A técnica de distanciamento que Brecht (1978) descreve é um argumento potencial para enfatizar que a arte não se trata de um surto psicótico, de transe ou de metamorfose

completa. Para Brecht, tal metamorfose leva a arte a esgotar-se, a se impregnar num patamar de perfeição estilística que não é, de modo algum, o objetivo central do teatro brechtiano.

Com a adoção da técnica do distanciamento, o processo de criação é elevado à esfera do consciente. Percebe-se que a supremacia da ação física e a importância da exteriorização das intuições dramáticas, que haviam sido esboçadas na obra stanislavskiana, chegam a certo ápice no cerne da teoria brechtiana. Brecht (1978) direciona uma crítica árdua à ênfase que Stanislavski (2011) havia dado à preparação interna.

Stanislavski preconiza um grande número de artifícios, todo um verdadeiro sistema, por intermédio do qual é possível provocar sempre de novo, ativamente, em cada espetáculo, aquilo a que chamou *creative mood*, disposição criadora. O ator, habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro; começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entoação do outro, o que faz que o seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos. [...] (BRECHT, 1978, p. 59).

Deste modo, conforme a dialética brechtiana, o mostrar tem que ser mostrado. Trata-se de uma supremacia do meio exterior na construção do personagem, pois “o subconsciente é demasiado débil para poder ser controlado; tem, por assim dizer, fraco poder de memória” (Brecht, 1978, p. 59). Chamar o subconsciente de débil pode causar uma reviravolta na psicanálise, pois Freud (1914) afirma que o inconsciente é irredutível e eventualmente determina a totalidade dos aspectos das nossas vidas. Percebe-se, no entanto, que Brecht não visa escarnecer o poder do inconsciente. Observa-se que ele utiliza paradoxalmente o termo “débil” para refletir o poder do inconsciente. Nesse sentido ele afirma que é demasiado débil para ser controlado. Ou seja, o subconsciente do ator é tão potente que não pode ser controlado ou moldado a favor do personagem. Qualquer técnica que envolve o inconsciente é fadada ao fracasso, pois este é incontrollável, não consegue se transformar em outro, nem absorver as memórias de outro, e isso leva o processo de criação à esfera do consciente. O processo de construção de personagem não envolve uma metamorfose interna, pois o inconsciente é fraco no que diz respeito à transformação. Ele é irredutível, dominado pelo princípio de prazer. O inconsciente do sujeito é o inconsciente, ponto final. Não se transforma em outro. A metamorfose, no teatro e na vida, é um mito, e a verossimilhança da atuação deve-se a uma construção meramente externa, na qual o “eu” do ator se distancia do personagem, observa-o.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chveic, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente (BRECHT; 1978; p. 81).

Jerzy Grotowski (1933-1999) e o trabalho do ator sobre as memórias pessoais

As contribuições conspícuas do artista polonês para as artes cênicas tornaram-no uma referência significativa e constante para estudiosos da prática e teoria da arte teatral dos séculos XX e XXI. Grotowski, além disso, é uma referência para a compreensão do conceito do ator que se revela no teatro contemporâneo. Nota-se que o processo de “*desatrelamento*” da arte do ator da criação literária que teve início com Stanislavski passa por um processo de proliferação com a proposta de prática teatral de Grotowski. Assim, a matéria prima do trabalho do ator torna a ser ele mesmo (corpo e voz) rompendo, então, com a hegemonia das produções literárias e a interferência de outros elementos cênicos (luz, música, entre outros), eliminando tudo que há de desnecessário do palco, estreitando os limites entre a vida e arte, entre ator e personagem, promovendo, eventualmente, o caminho para o nascimento do que viria a ser o Teatro Pobre.

Grotowski considera o ator como autor de sua prática, desde o processo de pesquisa corporal até os procedimentos de construção do acontecimento dramático sem nenhuma prospecção de personagem. Grotowski, na sua última fase de trabalho, conceitua o ator como *doer*, não só desvinculando-o do texto literário, mas também, rompendo com a dicotomia ator-personagem, até então, existente. A tradução desse termo na língua portuguesa categorizaria o ator como um *fazedor*.

Esse fazedor solicita outras possibilidades expressivas, o que difere da estrutura até então vigente, em que a estrutura do trabalho de ator encontrava-se ligada a procedimentos próprios de conservatório, os quais privilegiavam sobremaneira o uso do texto como ponto de partida. (PEREIRA, 2008, p. 10).

O ator grotowskiano, portanto, é a maior matéria prima (*raw material*) do seu trabalho. Ou seja, o próprio eu do ator é a maior fonte do trabalho do ator sobre si mesmo e, a partir daí, a prática teatral grotowskiana se encontra com a questão proposta. Surge, eventualmente, uma pergunta:

Onde o ator (*doer*) procura as raízes para seu trabalho? Conforme a prática teatral grotowskiana, a resposta seria a própria memória do ator e suas experiências pessoais.

Um dos caminhos no sentido de potencializar as possibilidades expressivas do ator pode ser alcançado quando sua experiência pessoal dialoga com o personagem, num processo em que as aproximações e visitas [...] produz uma contínua renovação nesse espaço entre os dois, que é o espaço de criação. Por meio do trabalho com recordações e associações pessoais, o ator recria nas ações físicas o que há de pulsante em experiências significativas de sua vida, com suas contradições e irreverência (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 2).

O ator ou performer grotowskiano, então, trabalha a partir do próprio material psíquico e mnemônico que suscita no seu sistema pré-consciente/consciente, encontrando nele o impulso para a construção e manutenção de ações físicas. “[...] o artista polonês considera os impulsos como pertencentes a um processo, que chama de *corrente essencial de vida*” (BONFITTO, 2002, p. 74). Os impulsos para o processo de construção nascem de experiências pessoais significativas que o ator visita e revisita, não englobando nenhum tipo de metamorfose miraculosa ou transformação sobrenatural, pois, conforme Grotowski, o personagem é o próprio ator, imerso no contexto da encenação. Esse ponto reforça novamente o ponto de vista que vem sendo discutido nessa análise. A arte teatral não se trata de “transe”, ou transformação do “eu”, mas sim de uma busca de elementos no próprio “eu real” do ator para o desenvolvimento de um “eu representativo”.

Para Grotowski – principalmente na fase de espetáculos – a personalidade do ator faz parte essencial da investigação para a construção da peça. É vertical essa investigação. O trabalho do ator caminha no sentido de despir-se da máscara social, dos bloqueios físicos e psíquicos, da recusa de si mesmo, aprofundando-se em sua personalidade, em suas inquietações, em sua memória e experiência para se revelar autenticamente. *O ator serve-se de si mesmo como obra de arte* [...] confrontando-se com seus mitos inconscientes [...] Desse confronto, mais os temas trabalhados referentes ao contexto da peça, nascem as ações físicas dos atores. (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 2-3).

Com Grotowski, anuncia-se o reino da memória corpórea como mola propulsora dos processos de construção e criação. As experiências pessoais tornam-se a pulsão da recriação das ações físicas através dos quais, assim como Stanislavski, irá se concretizar uma atuação verossímil.

Esse processo torna uma ação física significativa para o ator, pois ela é impulsionada por pontos de concentração oriundos de sua experiência pessoal. Cada vez que ele visita fisicamente uma experiência vivida, deve buscar detalhes ocultos e cada vez menores [...] (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 3).

É possível supor que com Grotowski o processo de criação se torna um mergulho no próprio inconsciente, pois sua prática teatral permite o aflorar do inconsciente através da adoção de memórias e experiências pessoais como os pivôs ao redor dos quais se centraliza o procedimento de construção do acontecimento dramático. O processo de investigação de memórias pessoais e a qualidade de presença do ator são diretamente proporcionais. Ou seja, quanto mais o ator se imersa nessa busca de experiências pessoais, mais ele desafia a imaginação do público.

Para ilustrar essa *ideologia Grotowskiana*, recorre-se ao exemplo da montagem “O Príncipe Constante” de Grotowski, na qual o performer Richard Cieslki esboçou seu trabalho artístico, partindo de suas próprias memórias e imagens pessoais e desenvolvendo eventualmente pequenas partituras corporais. Trata-se de um estreitamento entre a vida e arte. O personagem é nada mais que o ator, performer, *doer*, ou qual que seja a nomenclatura, imerso no contexto da encenação, e a ação física é uma partitura de cunho pessoal que entrelaçada com o contexto da obra, estimula o interesse e imaginação do espectador.

O personagem como reflexo do “eu” do ator

A análise das práticas teatrais de Stanislavski, Brecht e Grotowski permite concluir que o ator se baseia no seu próprio eu para construir seu personagem. Percebe-se que o processo de criação artística possui como pivô a própria personalidade do ator, seja na técnica do *se stanislavskiana*, ou na utilização do efeito de distanciamento em Brecht ou na memória corpórea de Grotowski. O personagem, conforme Grotowski, é o próprio ator imerso na encenação. Em outros termos, O “eu representativo” nasce do “eu real” do ator quando este se encontra num determinado acontecimento dramático.

Atribui-se a condição de controle para o “eu real”. O “eu real” do qual nasce o “eu representativo” deve sempre se manter intacto, sem que isso impeça o ator de reproduzir uma atuação verossímil, através de uma partitura ou ação física verossímil, que instiga o sentimento de verdade. Isso nos remete a discussão brechtiana que introduz o efeito do distanciamento. O

ator deve ser espectador de si mesmo. O “eu representativo” não pode se sobrepor ao “eu real”, pois esta sobreposição quase impossível transformaria a arte em um caso psicopatológico. O controle que o “eu real” exerce sobre o “eu representativo” é parecido com o controle que o neurótico exerce sobre seus desejos e fantasias. É justamente esse controle que torna a arte “arte”, e a distingue da psicose, caracterizada pela fragmentação egoíca, na qual parte do eu reage, sem que a outra tenha controle.

O aqui-agora do ponto de vista da atuação, implica um confronto dinâmico entre o ‘eu real’ e o ‘eu representativo’ do ator; ele é em carne e osso, ao vivo, que veste a máscara. Ele se utiliza do seu verdadeiro ‘eu’, mas a ilusão, aquilo que não é de verdade, toca o seu ‘eu representativo’. Isso significa que ele tem consciência do que está representando, mesmo se o que é representado como o mais possível verdadeiro é ao mesmo tempo apresentado como falso, sem que nenhuma espécie de dúvida seja admitida. Deste modo, não há confusão na dualidade ator-personagem. Ele domina a sua arte a ponto de não permitir que o ‘eu representativo’(ficcional) tome seu lugar do ‘eu real’ e, tampouco deixa que este perca o controle sobre o outro. Se isto acontece, deixamos de ter teatro, arte, para depararmos com um quadro de ordem psicopatológica. (CHACRA, 1983, p. 16-17).

A justaposição absoluta (ator=personagem) dificilmente ocorrerá. O ator deve estar ciente de que é ele mesmo quem está apresentando o outro e que esse outro, destaca Grotowski, é ele mesmo imerso na encenação. Isso nos remete, novamente, ao efeito brechtiano de distanciamento, no qual os laços ator-personagem e personagem-espectador são despassados, possibilitando que o ator assista a si próprio durante a encenação. Medida técnica que só pode ser efetuada se o “eu real” mantivesse seu controle sobre o “eu representativo” (ator>personagem).

Destaca-se, de outro lado, que por mais que variem os dramaturgos, diretores e pessoas que mobilizam o ator em sua criação, a principal fonte do personagem representado é o próprio eu do ator. Remete-se, eventualmente, ao argumento grotowskiano do qual o ator ou *doer* utiliza as próprias memórias e experiências pessoais como matérias primas para o processo de construção. É neste sentido que Chacra (1983) alega que o personagem será sempre um reflexo do ator, pois ele encontra em si as raízes drásticas da sua arte.

A interpretação que o ator fará do papel, será sempre um reflexo da sua personalidade, ainda que a peça tenha sido criada por outra pessoa (o dramaturgo), ainda que as escolas de atuação variem, ainda que ele tome como modelo outros artistas etc. Isto porque, sendo *ele próprio* – seu corpo, suas emoções, sua razão – o seu instrumento de trabalho, este acaba de algum modo por refleti-lo sob a capa da *persona*. Por mais que as palavras proferidas em cena, as emoções, a estória apresentada, a vida enfim, seja a vida da personagem e não a do ator, não há como escapar desta primeira e grande limitação que é ter a si mesmo como instrumento, como meio de expressão, ao mesmo tempo em que

se é a fonte genuína da criação cênica. Só o físico do ator já é um reflexo da sua pessoa na da personagem. O formato de um nariz e de uma boca, o tamanho das mãos, a altura, o peso, o timbre de voz, e ainda, o temperamento, a inteligência etc., enfim tudo aquilo que é comunicável por um corpo ‘atuado’, mesmo que esteja o mais disfarçado possível ou, se dentro do princípio de ‘preparação’, tudo foi elaborado de tal sorte que cada detalhe do desempenho (o andar, a expressão facial, os olhos, os gestos etc.) esconde cada vez mais o ator, mesmo assim arrolará, de algum modo, de algum grau, a sua personalidade [...] (CHACRA, 1983, p. 73, 74).

Freud (1914) alega que é a partir do eu que a libido parte para os objetos. Adequando este pressuposto psicanalítico ao contexto da discussão, propõe-se que o ator investe sua própria libido narcísica no processo de criação artística, o que reflete a impossibilidade da metamorfose miraculosa. Ou seja, o personagem é um reflexo do ator, uma projeção do material psíquico recalcado nas barreiras inconsciente-pré-consciente e pré-consciente-consciente. O personagem jamais será outro além do ator, pois o segundo utiliza seu corpo e voz como instrumentos de trabalho. O personagem é intimamente ligado à constituição física do ator. O subconsciente que Stanislavski destaca é um reflexo do inconsciente do ator, de suas próprias experiências. O ator, alimentado pelo próprio eu, permite a formação de um “eu representativo”, mas não permite a eliminação do “eu real”, pois a permanência deste é uma condição *sine qua non* para a vida e para a arte.

Considerações Finais

Este artigo expõe um diálogo entre a psicanálise e as artes teatrais, contextualizando as teorias freudianas, stanislavskianas, brechtianas e grotowskianas, em um único cenário. O pivô ao redor do qual circularam as discussões dessa análise foi a veemente relação entre a arte e o “eu” do artista, inferindo-se que as raízes do trabalho artístico se encontram no “eu” do artista (ator, performer, *doer* entre outras nomenclaturas). A arte não se trata de uma metamorfose miraculosa na qual o ator representa um personagem como se totalmente se transformasse. Ou seja, em toda representação teatral, o “eu representativo” é construído a partir do “eu real” do artista, que *per se* mantêm contato com a realidade, conferindo verossimilhança à representação, e diferenciando o trabalho artístico da psicose e outros fenômenos psicopatológicos nos quais geralmente ocorre uma perturbação da realidade.

O predomínio do “eu real” sobre o “eu representativo” pode ser observado nas teorias e métodos de atuação dos principais teatrólogos dos séculos XX e XXI, que foram meticulosamente discutidos. É importante salientar que o papel imprescindível que a supremacia do “eu real” sobre o “eu representativo” exerce no processo de criação artística, desenvolveu-se paulatinamente até chegar à arte contemporânea na qual se encontra uma preeminência quase total do “eu real”, promovendo novas discussões acerca da natureza da criação artística.

A arte contemporânea borra as fronteiras alçadas pela representação, pautando-se inclusive pelos referenciais performáticos, da arte enquanto acontecimento, e no teatro, do ator que, ao invés de representar, busca sua “apresentação”, suprimindo, conseqüentemente, o “eu representativo”. A arte contemporânea não se trata mais de uma arte da representação. Estamos como alega o filósofo francês Paul Virilio (2005), no *iconoclasmo* da representação. Logo, a apresentação substitui a representação, abrindo o caminho para o surgimento de linguagens artísticas performáticas que rompem com os modelos teatrais aristotélicos e não-aristotélicos e extinguem a estrutura linear das ações enfatizando a simultaneidade das ações e a presença do corpo em detrimento da expressão corporal estilizada ou modificada em função da instalação de um “eu representativo”.

A existência de um “eu representativo” tornou-se desnecessária na arte contemporânea. A arte, na atualidade, é um reflexo do “eu real” do artista, um “eu” atordoado pela fragmentação das relações humanas, pela liquidez dos relacionamentos (BAUMAN, 2004), pela velocidade das informações e do processamento das informações numa sociedade pós-moderna, expressamente capitalista e narcísica. Não é por acaso que Santos (2008), ao atribuir características à *performanceart*, chama-a de uma arte narcisista. Trata-se de um reflexo de um “eu real” esfacelado e fragmentado pela pós-modernidade. Essa atemporalidade das ações na performance reflete de maneira ou outra a atemporalidade dos conteúdos inconscientes do artista. O inconsciente é regido pelo processo primário, ou seja, a energia flui livremente entre as representações mentais podendo deslocar-se e condensar-se sem sequência alguma. A arte presentativa contemporânea é uma arte que permite o aflorar do inconsciente e conseqüentemente acaba transmitindo suas características. Enfatiza-se que há uma lógica nessa atemporalidade, nesse esfacelamento da linearidade das ações. Há um equilíbrio entre a aleatoriedade e a ordem.

A arte não se trata mais de um simulacro da verdade como dizia Platão nos estudos sobre a estética. Nem toda arte busca a representação. Encontramo-nos na era de uma arte presentativa, “[...] arte no presente do indicativo, arte em tempo real.” (MACEDO, 2010, p. 3). Encontramo-nos na era do domínio do “eu real”, numa era na qual a arte é mais que nunca um reflexo da realidade interna do artista.

Referências:

ARISTÓTELES (387 – 322 a.C.). *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BICALHO, A.P.B; SPERBER, S. F. Avante! A Ação da Memória em Grotowski e Bergson. VI Congresso De Pesquisa e Pós-Graduação Em Artes Cênicas 2010. Disponível em: [HYPERLINK "http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20%20Avante!%20A%20A%E7%E3o%20da%20Mem%F3ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf"](http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20%20Avante!%20A%20A%E7%E3o%20da%20Mem%F3ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf)
<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20%20Avante!%20A%20A%E7%E3o%20da%20Mem%F3ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf>. Acesso em: 01 de Julho de 2012, 14h29min.

BONFITTO, Matteo. *O Ator- Compositor: As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski A Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Berthold. *Estudos sobre o Teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

DURANT, Will. *The Story of Philosophy: The lives and Opinions of the Greater Philosophers*. New York, NY: POCKET BOOKS, a division of Simon & Schuster, Inc. 1230 Avenue of the Americas, 1961.

FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1911) Formulações Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental. vl. 12.

_____. (1914) Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. v. 14.

_____. (1915) O Inconsciente. v. 14.

_____. (1930[1929]) O Mal-Estar na Civilização. v. 21.

LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

MACEDO, André R. *Da Arte da Representação à Arte da Apresentação: Uma mudança acelerada pelas tecnologias de comunicação e processamento de informação em tempo real*. Potugal, 2010.

Disponível em: [HYPERLINK"http://andrerangel.pt/PresentRepresentAndreRangel.pdf"](http://andrerangel.pt/PresentRepresentAndreRangel.pdf)
<http://andrerangel.pt/PresentRepresentAndreRangel.pdf>. Acesso em: 08 de Julho de 2012, 20h34min.

MAUSCH, M.; FERNANDES, A.; CAMARGO, R. C de. O Rei Stanislavski no Tempo da Pós-Modernidade: Traduções, Traições, Omissões e Opções. *Revista de História e Estudos Culturais*. Set./ Out./ Nov./ Dez. de 2010. Vol. 7. Ano VII. Nº 3. ISSN: 1807-6971. Disponível em: [HYPERLINK"http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf"](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf)
http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf. Acesso em: 27 de Junho de 2012, 19h05min.

NASIO, J.D. *Os Olhos de Laura: Somos todos loucos em algum recanto de nossas vidas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PEIXOTO, Fernando. O Teatro de Brecht aqui hoje. Em: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: Experiências e Influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

PEREIRA, J.V. Jerzy Grotowski: O ator-performer_ Aproximações com o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Anais: VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009. ISSN: 1809-2616. Disponível em: [HYPERLINK "http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf"](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf)
<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf>. Acesso em: 04 de Julho de 2012, 18h45min.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 28ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *A Construção do Personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 19ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VASCONCELLOS, Luíz Paulo. *Dicionário de Teatro: Edição Atualizada*. 6ª Ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VILLENACE, Valentin. The Lilypond Report, Issue 10. *Algorithmic Composition*, 2008. Disponível em: [HYPERLINK"http://valentin.villeneuve.info/The%20LilyPond-Report-10"](http://valentin.villeneuve.info/The%20LilyPond-Report-10)
<http://valentin.villeneuve.info/The-LilyPond-Report-10>. Acesso em: 11 de Julho de 2012, 18h23min.

VIRÍLIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. *The Accident of Art*. Semiotext (e) Ed., 2005.

ART IS NOT PSYCHOSIS- A REFLECTION ON THE ACTOR'S SELF

ABSTRACT:

This study aims to promote a reflexive dialogue between psychoanalysis and performing arts, shedding light on the process of building a character. This bibliographical review is based on the psychoanalytical studies and texts in the area of performing arts, and emphasizes the dualism that the actor/actress experiences when he/she materializes his/her creations on stage. This dualism characterized by the preservation of the "real self's" control over the "representative self" constitutes the essence of the artistic movement itself. This, in fact, distinguishes art from psychosis which is characterized by the ego's breakdown. The actor, as a matter of fact, bases his character on his own self. In other words, the "representative self" springs out of the "real self. The character, therefore, is rooted in the narcissism of the actor. It doesn't matter how many playwrights or directors there were, the keynote source of the character will always be the actor himself. Accordingly, it is defended that the character will always be a reflection of the actor.

KEYWORDS: Art. Actor. Real Self. Representative Self. Psychosis.

L'ART N'EST PAS LA PSYCHOSE- UNE RÉFLEXION SUR LE SOI DE L'ACTEUR

RÉSUMÉ:

Cet article cherche à faire un enchevêtrement de réflexion entre la psychanalyse et les arts qui envisagent la création des personnages par les acteurs. Il s'agit d'une revue bibliographique basé sur des études et textes psychanalytiques dans le domaine des arts scéniques, mettant l'accent sur la dualité que l'acteur expérimente quand il se concrétise sur scène. Cette dualité, caractérisée par le maintien du contrôle du "soiréel" sur le "soi représentatif", est l'essence du mouvement artistique lui-même. Cela, en effet, distingue l'art de la psychose qui est caractérisée par une fragmentation de l'égo. De plus, l'acteur fait baser son personnage en fonction de son propre soi; en d'autres termes, le "soi représentatif" est né du "soiréel" de l'acteur. Le narcissisme propre de l'acteur est, par conséquent, l'origine du personnage créé par l'acteur lui-même. Peu importe le nombre de dramaturges et de metteurs en scène chargés de la direction artistique, la principale source du personnage sera toujours l'acteur lui-même, et c'est ce qui approuve que le personnage sera constamment le reflet de l'acteur.

MOTS-CLÉS: Art. Acteur. Soi Réel. Soi Représentatif. Psychose.

Mahamoud Baydoun

Recebido em 22-12-2012

Aprovado em 15-01-2013

© 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

UM ESTUDO PSICANALÍTICO SOBRE A SÍNDROME DE TOURETTE

*Andre Goettems Bastos**

RESUMO:

A Síndrome de Tourette (ST) é uma doença neuropsiquiátrica que possui descrições desde a idade média. A psicanálise já teve a oportunidade de investigar a origem dos sintomas da ST. Este trabalho tem como objetivo levantar hipóteses interpretativas de certos fenômenos psíquicos relacionados a essa patologia. Para esse fim, buscou-se particularmente utilizar como pano de fundo algumas passagens de *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud (1900), pois se compreende que assim pode-se ampliar a compreensão da dinâmica psíquica desses pacientes e do impacto que a síndrome causa em suas vidas. Através da contextualização histórica da Síndrome de Tourette, sua descrição, e o estudo de caso clínico, oferece-se uma parcela de contribuição para o entendimento psicanalítico desta patologia.

PALAVRAS-CHAVE: Tourette. Psicanálise. Tiques. Patologia.

* **Andre Goettems Bastos.** Psicólogo, Especialista em Psicoterapia Psicanalítica, Mestre em Psicologia Clínica pela PUCRS, Doutorando em Psicologia pela UFRGS, Professor Titular na Disciplina de Psicopatologia da Infância e Adolescência do Curso de Especialização em Psicoterapia Psicanalítica da Infância e Adolescência do Contemporâneo: Instituto de Psicanálise e Transdisciplinaridade de Porto Alegre

Introdução

A Síndrome de Tourette (ST) é uma doença neuropsiquiátrica que possui descrições desde a idade média. A psicanálise já teve a oportunidade de investigar a origem dos sintomas da ST. Este trabalho tem como objetivo levantar hipóteses interpretativas de certos fenômenos psíquicos relacionados a essa patologia. Para esse fim, buscou-se particularmente utilizar como pano de fundo algumas passagens de “A Interpretação dos Sonhos”, de Freud (1900), pois se compreende que assim pode-se ampliar a compreensão da dinâmica psíquica desses pacientes, devido ao impacto que a síndrome causa em suas vidas. Através da contextualização histórica da Síndrome de Tourette, sua descrição, e o estudo de caso clínico, oferece-se uma parcela de contribuição para o entendimento psicanalítico desta patologia.

Síndrome de Tourette

A Síndrome de Gilles de la Tourette (ST) foi inicialmente descrita pelo francês Jean Marc Gaspard Itard, médico chefe da Instituição Real para surdos-mudos de Paris, em 1825. Itard relatou o comportamento de uma nobre jovem francesa de 26 anos de idade, a Marquesa de Dampierre, portadora de tiques corporais persistentes desde os sete anos. A Marquesa emitia sons semelhantes a latidos e proferia obscenidades que a forçaram a viver como uma reclusa durante a maior parte de sua vida (KUSHNER, 2000; BASTOS e VAZ, 2009).

Sessenta anos após Itard publicar sua descrição, o neurologista parisiense George Gilles de la Tourette, escolheu o caso da Marquesa como o primeiro exemplo do que ele chamou de *maladie des tics* (BRUUN & BRUUN, 1994). Com a descrição de mais oito casos de tiques múltiplos, coprolalia e ecolalia, feita por Gilles de la Tourette, o *status* emblemático do caso da Marquesa se firmou pelo fato de que ela, anos após a descrição de Itard, foi diagnosticada pelo neurologista mais proeminente do Século XIX, Jean-Martin Charcot. Foi seguindo instruções de Charcot que Gilles de la Tourette organizou seus casos clínicos para publicação, e foi também Charcot que imediatamente renomeou a “doença dos tiques” para a “Doença de Gilles de la Tourette” (HANNA, 1995; TEIVE, CHIEN, MUNHOZ, e BARBOSA, 2008). O próprio Freud, quando foi aluno de Charcot, relatou que “as diversas

formas de tiques (...) estavam recebendo atenção especial durante a época” (FREUD, 1886, p. 40).

O diagnóstico e tratamento da ST são complicados, por causa da natureza dos sintomas e sua tendência caótica de crescer ou diminuir, sem obedecer a um curso lógico, acompanhando o indivíduo por toda vida. Ao final do século XIX e início do século XX, foram elaboradas hipóteses psicanalíticas para explicar a ST (BASTOS E VAZ, 2009; GERMINIANI E COLS., 2012).

Aspectos Psicodinâmicos

Não é segredo que Freud logo descobriu que seus trabalhos com neuroanatomia não o haviam preparado, de forma alguma, para lidar com os problemas relatados por seus pacientes. Na Universidade de Viena, onde ele formou-se médico em 1881, e logo depois, como residente no Hospital Geral de Viena, Freud realizou uma série de pesquisas com vários problemas neurológicos. Estes estudos iam desde tópicos exóticos, como dissecações do sistema nervoso de um peixe primitivo chamado *Ammocoetes Petromyzon* até preocupações maiores acerca de paralisias cerebrais em crianças e a neurofisiologia da *afasia* e da *agnosia* (JONES, 1981). Desta forma, com este histórico, não é de se estranhar que Freud tenha sempre se interessado por pacientes com *sintomas nervosos*. Estes pacientes exibiam sintomas que lembravam muito os efeitos orgânicos de um dano nos nervos, tais como paralisias, analgesias, tremores, problemas de memória e, é claro, múltiplos tipos de tiques.

Freud falou muito pouco especificamente sobre os tiques. Seu exame mais extensivo sobre tiques, o caso de Frau Emmy Von N, “Estudos sobre a Histeria” (1893-1895), foi publicado *antes* de Freud desenvolver a teoria fundamentada em “A Interpretação dos Sonhos”, de 1900. Freud atendeu a Sra. Von N entre 1888 e 1889, e na época acreditava que seus tiques eram sintomas de histeria traumática, e foi neste contexto que ele a tratou.

No caso da Sra. Emma Von N., por exemplo, Freud descreveu um quadro em que tiques motores simples se misturavam com os vocais, descritos como:

um curioso estalido com a boca, um som impossível de imitar (...) ficava de tempos em tempos sujeita a interrupções espásticas, a ponto de gaguejar (...) o que a paciente dizia era perfeitamente consciente e revelava um grau inusitado de instrução e inteligência. Isso fazia com que parecesse ainda mais estranho que, a cada dois ou três minutos, ela de súbito se calasse (...) e exclamasse numa voz alterada, carregada de angústia – não me toque! Não diga nada! Fique quieto! –

essas interrupções chegavam ao fim tão de súbito como começavam e (...) provavelmente, sem que ela própria as notasse (FREUD, 1893, p.180).

Freud, através da hipnose, pôde relacionar o conteúdo dos tiques a traumas psíquicos, e interpretou as frases estranhas da Sra. Von N como uma forma de se proteger contra conteúdos perigosos que espreitavam sua consciência. Anteriormente, Charcot e Guinon já haviam relatado casos de tiques, coprolalia, ecolalia e idéias obsessivas, enquanto Freud relatava nunca ter visto um caso de coprolalia (1892). Na época a ST era composta pela tríade clássica de coprolalia, tiques motores e ecolalia, e Freud não aventou tal diagnóstico para a Sra. von N (KUSHNER, 2000).

No entanto, Freud estava a par do artigo de 1885 de Gilles de la Tourette. Em “Um Caso de Cura pelo Hipnotismo” (1892), Freud explicou as diferenças entre um diagnóstico de histeria e um de tiques convulsivos, mas salientou que na prática a distinção é geralmente arbitrária:

Tic convulsif é uma neurose que tem tanta semelhança sintomática com a histeria que toda sua aparência pode ser uma manifestação parcial da própria histeria. Tanto é assim que Charcot, se compreendi bem seus ensinamentos sobre o assunto, após manter separados a histeria e o *tic convulsif* por algum tempo, conseguiu constatar apenas um aspecto diferencial entre os dois – que tiques histéricos mais cedo ou mais tarde desaparecem, enquanto o *tic* genuíno persiste (FREUD, 1892, p. 127).

Freud, na verdade, parecia rejeitar a formulação diagnóstica de Gilles de la Tourette como um transtorno diferente da histeria. Além disso, Freud estava convencido de que seus métodos de tratamento hipnocatárticos haviam feito a Sra. Von N melhorar de seus sintomas, e por isso acabou por optar por um diagnóstico de histeria, ao invés de *tic convulsif*.

Após 1893, ele nunca reexaminou os possíveis mecanismos que poderiam estar por trás dos tiques e dos demais sintomas da ST. Em 1921, escrevendo sobre um estudo de caso famoso na época (MEIGE E FEINDEL, 1902, citados por KUSHNER, 2000), Sandor Ferenczi delineou uma análise dos tiques a partir de um enfoque psicanalítico. Seu artigo “Observação Psicanalítica dos Tiques” (1921) se tornou rapidamente o pronunciamento psicanalítico “oficial” sobre tiques.

Ferenczi criou um discurso sobre os tiques que estivesse em congruência com as categorizações psicanalíticas desenvolvidas por Freud – “discuti os significados e importância dos tiques com professor Freud, ele mencionou que aparentemente havia um fator orgânico envolvido na questão” (FERENCZI, 1921, p.2-3). Ferenczi explicou que Freud deveria ser entendido como sugerindo que órgãos específicos servem como representações psíquicas de

um conflito, ao invés de uma região fisiológica para a produção dos tiques. Tiques seriam, assim, conflitos psicogênicos que se manifestariam fisiologicamente, como movimentos corporais e vocalizações.

Assim, os tiques poderiam ser mais bem compreendidos como uma forma de narcisismo constitucional, onde o menor dano a uma parte do corpo atinge todo o Ego. Os portadores de tiques seriam indivíduos sensíveis e seus tiques seriam as expressões motoras desta hipersensibilidade a estimulações externas. Estes pacientes teriam reprimido seus desejos de prazer corporal, especialmente aqueles ligados aos genitais. A coprolalia e a incapacidade de segurar um pensamento eram, para Ferenczi, um alívio de energia substituto para aqueles incapazes de suportar um estímulo em seus corpos sem ter que imediatamente descarregar defensivamente. Assim, a coprolalia e os tiques vocais seriam reações motoras através das quais impulsos seriam aliviados. Desta forma, os tiques motores e as vocalizações involuntárias seriam expressões de uma sexualidade infantil reprimida.

Mais tarde, nos anos 40, Margareth Mahler sugeriu que os sintomas descritos por Gilles de la Tourette eram sinais de distúrbios psicosexuais profundos, estruturados sobre verdadeiros fatores orgânicos. No artigo “Um Estudo Psicossomático do Mal dos Tiques” (Doença de Gilles de la Tourette), de 1943, Mahler e Rangell descreveram a clássica síndrome como normalmente aparecendo na infância, com uma série de movimentos involuntários anormais e incontroláveis, que gradualmente aumentavam de intensidade e frequência.

Mahler acreditava que os tiques geralmente tinham um substrato orgânico, mas que só se manifestavam naquelas crianças que tinham passado por conflitos e traumas psíquicos severos que haviam sido reprimidos. Mahler e Rangell (1943) escreveram que:

Existe um grande substrato de doença orgânica (...) o fato importante, entretanto, é que este fator, por si mesmo, não seria suficiente para formar a síndrome. O que ele faz é deixar o indivíduo sem defesa contra as grandes forças psicodinâmicas e emocionais envolvidas (p. 579).

Mahler (1944) considerava que os tiques vocais, a ecolalia, a ecopraxia e a coprolalia não seriam psicanaliticamente diferentes de tiques gestuais, como piscar de olhos, movimentos com a cabeça e com os ombros. A coprolalia seria meramente o desenvolvimento final lógico de tiques motores e vocais. Representaria uma condensação das vocalizações involuntárias e repetitivas, como também dos sons primitivos feitos por crianças pequenas.

Estes seriam geralmente seguidos, mesmo em crianças normais de quatro ou cinco anos, por assuntos de conteúdo provocativo ou erótico. O discurso provocativo precoce seria, na verdade, um estágio intermediário que terminaria em tiques coproláticos. Os comportamentos ecoláticos seriam soluções comprometedoras, onde haveria uma tendência irresistível de imitar e de repetir compulsivamente de forma instintiva, que se tornaria exagerada quando a capacidade de expressar-se estivesse frustrada.

Mahler, Luke e Daltroff (1945) concluíram que muitas das crianças com ST possuíam um claro papel simbólico em suas estruturas familiares. Esse papel exacerbava ou não os sintomas de tique. A partir destas conclusões, incluindo o alto percentual de pacientes que foram amamentados por tempo excessivo, os autores indicaram que a maioria das crianças que sofriam de ST teriam sido superestimuladas no estágio oral e continuaram a depender totalmente de suas mães até os dez anos de idade. Neste sentido, a ST parece somente se estruturar quando eventos ambientais falham em estabelecer uma demarcação de atividade do que é permitido e do que não é permitido na vida destas crianças. O processo secundário, desta forma, não encontra condições para instaurar-se.

De qualquer forma, Mahler e Luke (1946) salientavam que a psicoterapia deveria possibilitar ao ego da criança uma oportunidade de abrir perspectivas a respeito de seus impulsos. O tratamento deveria proporcionar força ao ego para que ele pudesse lidar com esses impulsos.

Mahler (1988) enfatizou sua crença de que a ST era uma doença progressiva que, caso não fosse tratada, logo acarretaria numa debilitação permanente ou até mesmo numa psicose. Suas hipóteses eram sustentadas pela observação de que os paroxismos dos tiques bombardeavam constantemente o ego, o enfraquecendo cada vez mais.

Ilustração Clínica

Como salientado no início deste trabalho, pretendemos basear nossas considerações acerca do funcionamento mental e psíquico do caso de ST utilizando de passagens de “A Interpretação dos Sonhos”, pois acreditamos ser esta uma forma ilustrativa de integrar aspectos psicodinâmicos desta síndrome.

Parafraseando a Freud (1900, p.492):

a meu ver, é lícito darmos livre curso a nossas especulações, desde que preservemos a frieza de nosso juízo e não tomemos os andaimes

pelo edifício. E uma vez que, em nossa primeira abordagem de algo desconhecido, tudo de que precisamos é o auxílio de algumas representações provisórias, darei preferência, inicialmente, às hipóteses de caráter mais tosco e mais concreto.

A comparação que faremos, portanto, pretenderá *apenas ilustrar*, num modelo explicativo, algumas de nossas considerações. Freud (1920) salientou que o estudo dos sonhos era considerado, por ele, o método mais seguro de investigação dos processos mentais profundos. Em nossos pacientes com ST, o sonho não nos serve como instrumento direto, pois eles dificilmente relatam sonhos. Por isso, fazemos uma analogia tiques-sonhos para buscar uma investigação dos processos mentais profundos destes pacientes através de seus principais sintomas, *os tiques*.

Nesse sentido, podemos pensar os tiques, tal como sonhos, como uma *resposta à censura* de um *conteúdo ameaçador* que espreita a *consciência*. Os tiques podem ser considerados, também, *deslocamentos de idéias para reações corporais involuntárias*. Além disso, a *forma, momento e intensidade* das manifestações sintomáticas da ST (tiques, ecolalia e coprolalia, principalmente) são estritamente *simbólicas* – já que ocorrem em momentos especiais e de forma simbólica na vida no indivíduo – e, é claro, produtos de *representações plásticas e condensações*. Assim sendo, podemos também encontrar nos sintomas da ST, funções psíquicas análogas às dos sonhos.

Essa ponte teórica encontra amparo a partir da concepção de que o sintoma possui sempre um caráter enigmático, mesmo em patologias tão idiossincráticas como a Síndrome de Tourette. Foi essa característica do sintoma que permitiu a Freud a construção do conceito de inconsciente. Tal funcionamento também se faz presente em uma série de fenômenos aparentemente banais e corriqueiros encontrados na vida cotidiana, quais sejam: chistes, esquecimentos, lapsos e atos falhos. Incluir-se-iam aqui, também, os próprios sintomas. Estes fenômenos foram entendidos por Freud como manifestações do inconsciente, formações ou produções deste. Estas formações do inconsciente possuem um significado, são sobredeterminadas, uma vez que estão associadas a conflitos psíquicos e passam pelos referidos mecanismos de condensação e deslocamento. Nas ecolalias e nas coprolalias, é exatamente isso que ocorre: um funcionamento metafórico e metonímico da língua. A repetição é literal e o sentido é rígido, fixo, justamente porque o psiquismo sofre para elaborar o conflito. Repetir, repetir, repetir. Até elaborar, se possível o for.

Isso se desenvolveria seguindo uma lógica inconsciente. Primeiro: como um meio de *descarga* pulsional. Segundo: como um recurso de *realização* (disfarçada) de *desejos*

(reprimidos). Neste sentido, um recurso disfuncional, diferentemente dos sonhos que fazem parte do funcionamento mental. Terceiro: como uma função traumatofílica, ou seja, como uma maneira de *elaborar situações traumáticas*. No caso dos tiques, este processo não ocorre da mesma forma que nos sonhos. Os tiques buscam a elaboração de traumas na medida em que servem como descarga do acúmulo de energia no sistema psíquico. Apenas isso. Esta função, por si só, visaria a traumatofilia. Quarto: tentativas de *integração* do ego – no caso, de forma disfuncional. Quinto: como uma forma de *linguagem e comunicação*; determinadas experiências emocionais antigas que estão representadas patologicamente no ego não conseguem ser *verbalizadas* e são expressas em tiques motores, esperando para serem decodificados e nomeados pelo trabalho analítico. Às vezes, estas experiências vêm à tona em forma de coprolalias, como uma reação escatológica que visa, provavelmente, comunicar algo ao interlocutor. Freud (1910), lembramos, salientou que os sintomas sempre têm um significado psicológico. Após esta breve ressalva, vamos ao caso.

M era um jovem de 16 anos que apresentara muitos tiques motores e vocais desde os seis anos de idade. Entre eles, destacavam-se: “cheirar” e tocar compulsivo (desde objetos a pessoas); contorção do corpo (especialmente o quadril, em movimentos súbitos e não-ritmados); e contração da mandíbula (muitas vezes acompanhadas de uma espécie de mastigação involuntária). Todos estes tiques não eram passíveis de controle consciente.

O sofrimento de M era visível. Ele suplicava nas consultas: “Faz parar! Por favor, faz parar!”, referindo-se às contorções de seu quadril, que o impediam de ficar sentado, e até mesmo de dormir, às vezes. Foi medicado por seu neurologista com Risperidona (um antipsicótico – as medicações antipsicóticas são, aparentemente, *inibidoras* do processo primário e da capacidade de simbolização, condensação e, conseqüentemente, da produção onírica e dos tiques. Aqui também há um fundamento constitucional para nossas hipóteses acerca do paralelismo tiques-sonhos), o que fez com que os tiques motores de grupos musculares maiores diminuíssem bastante. No entanto, o cheirar compulsivo foi refratário à droga, permanecendo por vários meses até desaparecerem, ressurgindo em situações estressantes, não necessariamente desagradáveis.

A relação com as figuras parentais, conforme vimos na obra de Mahler, parecia aqui também ter um papel fundamental na estruturação dos sintomas e da ST como um todo. M parecia ter sofrido uma superestimulação oral, pois uma das “queixas” era que o menino, até os 12 anos idade, ainda tomou mamadeira, pela manhã, e à noite, preparada e servida pela

mãe. Também manifestou enurese noturna constantemente e encoprese diurna eventual até esta idade.

Podemos dizer que os sintomas relatados sempre se ligam a uma regressão pré-genital profunda, que se colocou entre o Complexo de Édipo e o sintoma. Como ensinou Freud (1900), “a regressão desempenha na (...) formação dos sintomas neuróticos um papel (...) importante” (p.501). A regressão *formal* de M fizera com que os métodos primitivos de expressão e representação tomassem o lugar dos métodos habituais, esperados pela normalidade. Da mesma forma, a regressão *temporal* executada fazia com que M retornasse a um funcionamento psíquico mais arcaico. A regressão temporal, formal e *tópica* fizera com que seu aparato psíquico se estabelecesse numa fase onde ele se porta como um aparelho reflexo – e esta é uma das diferenças em relação aos sonhos. Os tiques têm funcionamento muito mais primário; qualquer excitação sensorial geradora de ansiedade-sinal deve ser prontamente descarregada por *qualquer* via motora. Os sonhos, por sua vez, não são uma descarga imediata, nem instrumentos para a mesma.

Cabe ressaltar que a regressão *tópica* é utilizada tal como Freud descreveu em “A Interpretação dos Sonhos”; a regressão *temporal*, na medida em que se trata de um retorno a estruturas psíquicas mais antigas; e regressão *formal*, onde os métodos mais primitivos de expressão e representação tomam o lugar dos métodos habituais. “No fundo, porém, todos esses três tipos de regressão constituem um só e, em geral, ocorrem juntos, pois o que é mais antigo no tempo é mais primitivo na forma e, na *tópica* psíquica, fica mais perto da extremidade perceptiva” (FREUD, 1900, p.501).

A independência dos impulsos motores de cunho emocional em relação ao ego organizado é, portanto, o problema principal de um tique. Parece estar faltando, ou não bastar, a capacidade do ego de controlar a motricidade. Em lugar de servir a uma ação voluntária, coordenada e dirigida, a musculatura volta, em maior ou menor grau, a ser instrumento de descargas imediatas. Aqui, acudimo-nos novamente em Freud (1900, p.516):

o bebê faminto grita ou dá pontapés, inerte. Mas a situação permanece inalterada, pois a excitação proveniente de uma necessidade interna não se deve a uma força que produza um impacto *momentâneo*, mas a uma força que está continuamente em ação. Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (...), chega-se a uma ‘vivência de satisfação’ que põe fim ao estímulo interno.

M gritara e dera pontapés como um bebê faminto, na forma de suas ecolalias e tiques, que descarregavam o estado de tensão interna da mesma forma que este bebê descrito por Freud fizera. Os tiques eram a vivência de satisfação que, num primeiro momento, o

aliviara, mas, num segundo momento, o angustiava novamente na percepção da falta de controle, o que gerava outra vivência de satisfação (outro tique), e mais outra, e mais outra, compulsivamente. A vivência de satisfação deve ser aqui compreendida como uma vivência de satisfação muito primitiva, que busca o alívio da tensão interna. “Logo, o objetivo desta atividade psíquica era produzir uma *identidade perceptiva* (vivência de satisfação) – uma repetição da percepção vinculada à satisfação da necessidade” (FREUD, 1900, p.516).

No caso de M as experiências da vida não estavam possibilitando que esta atividade primitiva de pensamento transformasse-se numa atividade secundária. As vias de acesso à descarga motora estavam padronizadas, viciadas. Não havia força egóica capaz de deter a regressão, bem como os tiques. Existia, podemos dizer, uma falha na organização do ego, onde impulsos e afetos individuais não se integravam em um *self* mais elaborado.

O tocar, o cheirar, parecia ser uma tentativa de testar as coisas e as pessoas para verificar se elas seriam reais ou não. O primeiro sistema e o segundo sistema propostos por Freud (1900) – Inconsciente e Pré-Consciente – estariam confundidos em M. Por isso, os tiques são a primeira escolha como tentativas inconscientes de defesa contra a angústia. Não haveria ou haveria pouca diferenciação, entre os movimentos automáticos e os movimentos voluntários. Não haveria clareza da diferença perceptiva inconsciente entre, por exemplo, caminhar e um tique. A não ser que o tique durasse tempo suficiente para sair da satisfação e entrar na angústia, ficando, então, acessível ao terceiro sistema, o *Consciente*.

Se for verdadeira nossa assertiva de que os sistemas *Ics* e *Pcs* em M estão fundidos e misturados, com pouca diferenciação, podemos levantar a hipótese de *falha no mecanismo de recalçamento*. Cadeias de pensamentos inconscientes teriam livre acesso ao Pré-Consciente. Em outras palavras, os desejos inconscientes de satisfação buscariam constantemente ligarem-se aos restos psíquicos não-catexizados pelo *Pcs*. Isto poderia ter tanto fundo psíquico como somático (FREUD, 1900). Além disso, podemos sugerir que provavelmente há uma falha no próprio *sonhar*, e por isso métodos menos evoluídos de elaboração e defesa são escolhidos pelo sistema psíquico. Assim, passaria a existir no *Pcs* uma rede de associações e pensamentos sem energia provinda do próprio *Pcs*. As catexias desta(s) rede(s) seriam oriundas do desejo *inconsciente* de satisfação; o alívio do estado de tensão. “A partir daí, a cadeia de pensamentos passa por uma série de transformações que já não podemos reconhecer como processos psíquicos normais e que levam a um resultado que nos desnorreia – uma formação psicopatológica” (Freud, 1900, p.539). Então, as representações se tornariam hiperintensas e acabariam por fazer uma descarga *en bloc*

(tiques); passariam a existir representações intermediárias que afetariam a área da linguagem, através da interferência no Pcs, que poderiam ser observadas, conforme Freud (1900, 1905), através dos “lapsos de linguagem” (coprolalia e ecolalia). “A principal característica desses processos é que toda ênfase recai em tornar móvel e passível de descarga a energia catexizante (FREUD, 1900, p.541).

O aparelho psíquico de M parece, agora, ser um aparelho psíquico de funcionamento primitivo, como de um recém-nascido. Todas as atividades, tanto de fundo psicológico como somático, seriam influenciadas pelo esforço de evitar o acúmulo de excitação e de se manter, tanto quanto possível, sem excitação. Como um aparelho reflexo. Os movimentos de grupos musculares pareciam, então, se tornar a saída mais rápida e o caminho mais curto para o alívio, ainda mais se funcionando involuntariamente. Sendo o movimento, como demonstraram Freud, Ferenczi e Mahler, uma das primeiras formas de promover mudanças em estados internos, ele ficaria à mercê da descarga energética. Os tiques musculares seriam, então, uma medida disfuncionada para manter o reprimido em sua já frágil repressão, como se quiséssemos opor uma pressão muscular externa à tensão interna do reprimido. “*sintomas servem o propósito de descarregar impulsos instintuais reprimidos de forma patológica*. Assim, os tiques representam uma espécie de alívio mórbido, uma válvula de escape de fácil acesso para aliviar a tensão psicológica” (MAHLER & LUKE, p. 442-443, 1946, grifo nosso). Para M, o acúmulo de excitação era experienciado como desprazeroso, e colocava o aparato psíquico em vias de repetir constantemente a vivência de satisfação, que seria, então, encarada como prazerosa.

A esse tipo de corrente no interior do aparelho, partindo do desprazer e apontando para o prazer, demos o nome de “desejo”; afirmamos que só o desejo é capaz de pôr o aparelho em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer (Freud, 1900, p.542).

Desta forma, sendo sonhos realizações de desejos num nível psíquico, podemos dizer que *tiques também são realizações de desejos*, mas em um nível motor. O desejo surge de forma inconsciente e primitiva, como um desejo de descarga imediata do acúmulo energético no psiquismo do sujeito. E este desejo primitivo, quase animalesco, parece ser os únicos tipos de desejos que surgem nestes pacientes. A realização de desejos acaba por assumir aqui um caráter de obediência à compulsão de repetir. Utilizando-se de Além do Princípio do prazer, no sentido de formular um exemplo, esta repetição se dá na forma de tiques, tal qual traumatizados de guerra, por exemplo, sofrem de *flashbacks* e recorrentes

sonhos repetitivos numa tentativa inútil de elaborar o excesso de estímulos ao qual foram expostos (FREUD, 1920).

A exploração ambiental feita por M, sua necessidade de cheirar e tocar as coisas e os outros também pareciam ser a busca constante de acumular experiências e registros, para aprender a utilizar e dominar sua motilidade. Havia uma tentativa obstinada de empregar a motilidade para efetuar no mundo exterior alterações que fossem efetivas e diminuíssem sua angústia. O bebê faz isso quando chora em desespero para que suas demandas sejam atendidas. Mais tarde, com auxílio do processo secundário, o bebê encontra outras formas de conseguir o que quer, desenvolvendo o que chamamos de “pensamento”. Em M isto não ocorrera satisfatoriamente, como era de se esperar. Resultava de um esforço para produzir uma hipercatexia em seu aparelho psíquico com a intenção de gerar uma “anticatexia” suficiente para absorver os estímulos e excitações oriundos do mundo externo. Em termos freudianos, tudo isso estaria acontecendo antes (ou em paralelo) à vigência do Princípio do Prazer. Seu funcionamento psíquico era regido pelo processo primário. Pelo *primeiro* sistema – Ψ , que visa somente *livre descarga* – mas não apenas isso. A falha no processo secundário era a falha do único sistema interno que poderia *inibir* a descarga involuntária. Seu “pensamento” atingia somente um nível concreto, pragmático, não permitindo soluções para suas angústias, medos e desejos.

Não podemos deixar de recordar que o processo primário e o processo secundário são duas maneiras de funcionamento do aparelho psíquico, que dizem respeito à circulação da energia psíquica. Resumidamente, podemos dizer que o *Processo Primário* é caracterizado pelo livre fluir da energia, como acontece topicamente no Inconsciente. Esta hipótese de livre circulação é condição necessária para explicar o deslocamento da energia sobre as representações e, portanto, o diferente valor, em intensidade e significação, adquiridas por uma representação em relação à outra. Este processo de deslocamento culmina com a condensação, que é uma confluência de diferentes representações e que, como seu nome indica, oferece uma superdeterminação de representações (FREUD, 1911). O *Processo Secundário*, por sua vez, é a outra maneira de operação da energia dentro do aparelho psíquico. Aqui, topicamente, nos encontramos com o Pré-Consciente e com o Consciente. A energia é ligada e altamente concentrada. Essa hipótese é a condição necessária para explicar os processos de atenção, raciocínio, tomada de decisão, juízo crítico, etc. Aqui a energia está inibida, não flui livremente, e sua principal função é a de regular os processos de descarga (FREUD, 1911).

O processo primário está dominado pelo Princípio do Prazer, e o processo secundário pelo Princípio da Realidade. Sendo o Princípio do Prazer um elemento regulador dos processos primários, ele acaba por necessariamente se articular com o Princípio da Realidade. Desta forma, as descargas explosivas, bruscas, reflexas, provocadas pelo Princípio do Prazer vão, à medida que o aparelho psíquico entra em contato com a realidade, se protelando, se inibindo, aceitando alcançar sua finalidade e seu objetivo num período de tempo mais longo.

O conceito de *prazer* está perfeitamente articulado com o de processo primário, com o de energia livre e com o de identidade de percepção – na primeira teoria das pulsões. Por outro lado, *realidade* está articulada com o processo secundário, com energia ligada e com identidade de pensamento. Em termos da Primeira Tópica, o Princípio do Prazer, com todas as suas séries articuladas, corresponderia ao Inconsciente, enquanto o Princípio da Realidade corresponderia ao Consciente. Em termos da Segunda Tópica, o prazer corresponde ao Id e a parte inconsciente do Ego. A realidade corresponde, então, ao Ego consciente.

Na ST o funcionamento neuromuscular é regido essencialmente pelo Princípio do Prazer, pela energia livre e pelo processo primário. Parece-nos ser mais ou menos o que Freud relata:

Suponhamos que incida no aparelho primitivo um estímulo perceptivo que seja fonte de uma excitação dolorosa. Sobrevêm então manifestações motoras descoordenadas, até que uma delas faz com que o aparelho se retraia da repetido (um movimento de fuga talvez), até que a percepção torne a percepção e, ao mesmo tempo, da dor. Quando a percepção reaparece, o movimento é imediatamente desaparecer (FREUD, 1900, p.544).

O paciente que descrevemos mostrou dificuldades constitucionais, pessoais, familiares e ambientais. As situações traumáticas por qual passou na primeira infância não puderam ser elaboradas de uma melhor maneira justamente por causa de falhas constitucionais em seu psiquismo e pela falha de seus cuidadores em possibilitar um ambiente seguro e estável. Estes fatores são fundamentais para evitar uma psicopatologia da infância (KERNBERG, WEINER & BARDENSTEIN, 2003). Isto foi constantemente bombardeando o ego de M, até que a ST se cristalizasse ao nível estrutural do funcionamento psíquico.

Freud (1920) demonstrou que nestes casos de onde o escudo protetor contra a excitação rompeu-se – ou não se formou adequadamente – as funções psíquicas ficam paralisadas ou amplamente reduzidas. Freud (1939) denomina como *trauma* as impressões, vivenciadas e posteriormente esquecidas; às quais atribuímos grande importância na etiologia

de psicopatologias. Os sintomas de uma psicopatologia, portanto, são respostas do psiquismo a certas impressões e experiências, e desta forma são consideradas como traumas etiológicos. Todos estes traumas ocorrem na primeira infância até os cinco anos. Em M isto ocorreu também, e com um agravante: a constituição genética deficitária ocasionada pela ST.

A última consideração que desejamos fazer no momento a respeito de M é que o mecanismo de introjeção das figuras parentais parece ter uma influência de tremenda importância sobre os sintomas da ST, para o bem, ou para o mal. Os pais, incapazes de alterar o ambiente de forma a tranquilizar o bebê, podem ser introjetados precocemente como *tiques*; paradoxais, destensionantes e imprevisíveis. E é essa imagem mnêmica que deve ser destruída e reconstruída, de forma a se tornar uma força para o ego do sujeito, a fim de que ele consiga dominar os fantasmas alucinados primevos que acentuam a disfunção de seu aparato psíquico e muscular.

Considerações Finais

“Não se trata agora de saber se formei uma opinião aproximadamente correta dos fatores psicológicos em que estamos interessados, ou se, como é bem possível em assuntos tão difíceis, o quadro que forneço deles é distorcido e incompleto” (FREUD, 1900, p.549). Os tiques, principais sintomas da ST, são fenômenos originados psiquicamente e transformados, como pudemos ver, em atos corporais. Sua força propulsora é, na totalidade dos casos, um desejo que busca realizar-se, assim como Freud descreve em relação aos sonhos. O fato de não serem reconhecíveis, *a priori*, como desejos, bem como suas múltiplas peculiaridades e absurdos, devem-se à influência da censura psíquica disfuncionada a que foram submetidos durante o processo de sua formação (processo patológico – diferente dos sonhos, que é um processo natural e importante do psiquismo). Uma diferença importante que os tiques sustentam em relação aos sonhos é que os primeiros não possuem uma fachada “racional e inteligível” como os segundos, que podem assumir a forma de “histórias” com certa estruturação. Isso é que permite, afinal, que os pacientes tenham um sonho a contar. Além disso, enquanto nos sonhos o pensamento se transforma em imagens visuais e em fala, nos tiques o mesmo não ocorre. Nos tiques, o pensamento ou não se formou, ou aparenta se transformar em movimentos aleatórios e caóticos, e somente em fala quando da ocorrência de tiques vocais, ecolalia ou coprolalia.

A ST e sua fenomenologia de sintomas parecem ser, em seu conjunto, regressões às condições mais primitivas da pessoa. Uma revivência dos primórdios de sua existência, de sua primeira infância, das moções pulsionais que a dominaram, e dos métodos de expressão que se dispunha na época. Tiques vocais e motores, ecolalia e coprolalia. Estas formas de expressão remontam, à infância que vai dos zero aos quatro anos de idade. É nesse momento da vida que os sintomas de ST buscam sua reedição no aqui-agora. O bebê sofre pequenos espasmos musculares no início da vida que podem ser comparados aos tiques motores. Assim como os tiques vocais, na forma de gemidos e estalidos, sons que o bebê de berço também reproduz. A repetição das palavras que escuta – ecolalia – é outra característica do bebê, de um pouco mais adiante, quando está aprendendo a usar suas cordas vocais. Por fim, o sintoma mais satirizado da ST, a coprolalia, lembra muito quando as crianças pequenas – dois a quatro anos – descobrem o impacto que palavras obscenas provocam nos adultos.

Isto abre um novo leque para as pesquisas. Diferentes sintomas dentro de uma mesma síndrome corresponderiam a diferentes estados regressivos em termos de amplitude. Portanto, a diferentes formas de estruturação e fixação psicopatológica do mesmo transtorno. Os eventos determinantes que ocorrem na vida de uma pessoa fazem parte de sua evolução. Mas muito mais do que o fenômeno em si, e a época da vida do sujeito em que ocorreu, é importante pensar no “processo pelo qual se enfrentou o vento, e a reação a ele” (FREUD, 1939).

As alterações psicológicas relatadas nos pacientes com ST parecem, de modo geral, relacionadas à questão de como a mente e o cérebro destes pacientes geram o *pensamento* entre o impulso e a ação. Ou seja, qual é o papel do processo secundário no funcionamento psíquico destes pacientes. Parecem existir muitas formas deste processo não funcionar de forma correta, e qualquer coisa que mine a capacidade do ego do indivíduo de governar seus sistemas de ação de forma eficiente irão constituir-se em alguma forma de psicopatologia. Os dois exemplos mais simples seriam os excessos constitucionais de impulsos (a impulsividade e a explosividade) ou as deficiências no processo inibitório. Entretanto, se considerarmos as inumeráveis permutações realizadas pela variedade de “impulsos” (referimo-nos tanto a impulsos motores e emocionais), em conjunto com o quase infinito *spectrum* de fatores ambientais que podem afetar estes processos, tanto em sua fase desenvolvimental, como *a posteriori*, fica claro o motivo pelo qual existem tantas coisas diferentes contidas dentro de uma “psicopatologia” como a Síndrome de Tourette ou outra qualquer.

Finalmente, pode-se cogitar que os tiques – todos eles, de todas as etiologias – são fenômenos originados psiquicamente e transformados em atos corporais, mas isso não significa que não possamos considerá-los como produções subjetivas constituídas a partir de uma concepção epigenética do sujeito, nem que esse sujeito não mereça ser atendido e respeitado em suas características. Temos que atender às demandas da clínica e olhar, sempre, para a subjetividade, ou seja, para vivência interna de uma vida. Acreditamos que “nossa ciência não é uma ilusão. Ilusão seria imaginar que aquilo que a ciência não nos pode dar, podemos conseguir em outro lugar” (FREUD, 1927, p.128).

Referências

BASTOS, A. G., VAZ, C. Estudo correlacional entre neuroimagem e a técnica de Rorschach em crianças com síndrome de Tourette. *Avaliação Psicológica*, v.8, n.2: 229-244, 2009.

BRUUN, R., BRUUN, B. *A Mind of Its Own: Tourette's Syndrome*. New York: Oxford University Press, 1994.

FERENCZI, S. Psycho-Analytical Observations on Tic. *International Journal of Psycho-Analysis*. v.1, n.2: 1-30, 1921.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980.

_____. (1886). Relatório sobre meus estudos em Paris e Berlim. v. I.

_____. (1892). Um Caso de cura pelo hipnotismo. V. II.

_____. (1893). Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar. v. II.

_____. (1893-1895). Estudos sobre histeria. Frau Emmy von N. v. I.

_____. (1900). A interpretação dos sonhos. v. V.

_____. (1905). Os chistes e sua relação com o inconsciente. v. VIII.

_____. (1910). Cinco lições de psicanálise. v. XI.

_____. (1911). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. v. XII.

_____. (1920). Além do princípio do prazer. v. XVIII.

_____. (1927). Perspectivas futuras da terapêutica psicanalítica. v. XXII.

_____. (1939). Moisés e o Monoteísmo: Três ensaios. V. XXIII.

GERMINIANI, F., MIRANDA, A., FERENCZY, P., MUNHOZ, R., TEIVE, H. Tourette's syndrome: from demonic possession and psychoanalysis to the discovery of gene. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, v.70, n.7: 547-549, 2012.

HANNA, G. "Tic disorders". In: KAPLAN, H., SADOCK, B. (Orgs.) 1995: *Comprehensive textbook of psychiatry VI*. 6th ed. Maryland: Williams e Wilkins.

JONES, E. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

KERNBERG, P.; WEINER, A.; BARDENSTEIN, K. *Transtornos da Personalidade em Crianças e Adolescentes*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

KUSHNER, H. *A cursing brain? The histories of Tourette syndrome*. London: Harvard University Press, 2000.

MAHLER, M. Tics and Impulsions in Children: A Study of Motility. *The Psychoanalytic Quarterly*. n.13: 430-444, 1944.

_____. A Psychoanalytic Evaluation of Tic in the Psychopathology of Children: Symptomatic and Tic Syndrome. *Psychoanalytic Study of the Child*. v.1, n.2: 302-332, 1949.

_____. *The Memoirs of Margareth Mahler*. New York: The Free Press, 1988.

MAHLER, M, GROSS, I. Psychotherapeutic Study of a Typical Case of Tic Syndrome. *The Nervous Child*. n.4: 359-373, 1945.

MAHLER, M, LUKE, J. Outcome of the Tic Syndrome. *Journal of Nervous and Mental Diseases*. n.103: 433-445, 1946.

MAHLER, M, LUKE, J., DALTROFF, W. Clinical and Follow Up Study of the Tic Syndrome in Children. *American Journal of Orthopsychiatry*. n. 15: 631-647, 1945.

MAHLER, M, RANGELL, L. A psychosomatic study of the Maladie des Tics (Gilles de la Tourette's Syndrome). *The Psychiatric Quarterly*. n.17: 579-603, 1943.

TEIVE, H., CHIEN, H., MUNHOZ, R., BARBOSA, E. A contribuição de Charcot para o estudo da síndrome de Tourette. *Arquivos de Neuro-Psiquiatria*, v.66, n.4: 918-921, 2008.

A PSYCHOANALYTIC STUDY OF THE TOURETTE SYNDROME

ABSTRACT:

Tourette Syndrome (TS) is a neuropsychiatric disorder that has descriptions since the middle Ages. Psychoanalysis has had the opportunity to investigate the origin of the symptoms of TS. This paper aims to raise interpretative hypotheses of certain psychic phenomena related to this pathology. To this end, we attempted to use particularly some passages of Freud's *The Interpretation of Dreams* (1900), because we understand that so we can broaden the understanding of the psychological dynamics of these patients and the impact that the syndrome has caused in their lives. Through historical contextualization of Tourette Syndrome, its description, and a clinical case study, we offer up a portion of contribution to the psychoanalytic understanding of this pathology.

KEYWORDS: Tourette. Psychoanalysis. Tics. Pathology.

UNE ETUDE PSYCHANALYTIQUE DU SYNDROME DE TOURETTE

RÉSUMÉ:

Le syndrome de Gilles de la Tourette (TS) est un trouble neuropsychiatrique qui a des descriptions depuis le Moyen Âge. La psychanalyse a eu l'occasion d'enquêter sur l'origine des symptômes de TS. Le présent document a pour but de générer des hypothèses interprétatives de certains phénomènes psychiques liés à cette pathologie. À cette fin, nous avons tenté d'utiliser notamment comme toile de fond certains passages de *L'interprétation des Rêves* de Freud (1900), parce que nous comprenons que si nous pouvons élargir la compréhension de la dynamique psychologique de ces patients et la cause du syndrome d'impact dans leur vie. Grâce à la contextualisation historique du syndrome de Gilles de la Tourette, sa description et étude de cas clinique, offre une partie de la contribution à la compréhension psychanalytique de cette pathologie.

MOTS-CLÉS: Tourette. Psychanalyse. Tics. Pathologie.

Recebido em 17.12.2012

Aprovado em 30.01.2013

©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

SIGNIFICANTE PURO E GOZO N'A CAUSA SECRETA DE MACHADO DE ASSIS

*Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho**

RESUMO:

Neste trabalho faz-se um estudo psicanalítico de um conto de Machado de Assis, *A Causa Secreta*, com base na teoria lacaniana. Procurou-se articular com a psicanálise, o que o próprio contista mostra em sua narrativa sensível à observação do comportamento e da subjetividade humana. Assim, foi sublinhado na história alguns elementos significativos que podem ser referência para a compreensão da trama exposta, como a ação perversa sádica de um dos personagens em relação aos circunstantes. Destacaram-se as noções de significante puro e gozo, assim como a psicodinâmica que envolve o núcleo de uma ação sádica. Viu-se que a estranha reação prazerosa do protagonista sádico não se limitava à expressão da dor do outro, mas tinha ligação com sua estrutura subjetiva marcada pela incidência do significante puro.

PALAVRAS - CHAVE: Psicanálise. Significante. Gozo. Sadismo. Literatura.

* **Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho.** Psiquiatra e psicanalista. Professor Adj. IV da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Residência médica em psiquiatria e psicologia médica e Mestrado em medicina preventiva pela Universidade de São Paulo.

1 Introdução

“O que melhor nos satisfaz numa análise estrutural é a extração tão radical quanto possível do significante.” (LACAN, 1955-56, p. 210).

Sabe-se que a relação entre a psicanálise e a literatura nasce com o próprio Sigmund Freud. Esses saberes se entrelaçam para tocarem o que há de mais íntimo, mais estranho, e por que não dizer o que há de mais próximo da verdade do sujeito.

São vários os escritos de Freud que demonstram essa relação; nota-se claramente em um deles a importância que ele dava à criação literária e ao desejo de saber qual a sua natureza e de que fontes ela surge (FREUD, 1907). Aproxima a criação do escritor ao jogo infantil, ao observar que o efeito das atividades literária e lúdica é a adequação da realidade a uma outra singular e prazerosa, através da fantasia. Esta envolveria o escritor com tal emoção e seriedade que teria a força de algo real; pelo jogo da fantasia o leitor pode então ter prazer, conhecer, ou mesmo aceitar o que na realidade lhe causaria repulsa e até horror. E é o que se passa também quando o sujeito deixa de ser criança e substitui o brincar pela fantasia, pelo devaneio, que revela seu desejo em geral encoberto e protegido da angústia.

Nesse trabalho, percebe-se a fantasia como realização de desejo, deslocada da temporalidade real, tendo, portanto, estrutura semelhante ao imaginário do conteúdo onírico, que pode ser compreendido por meio do método interpretativo freudiano. Este, sem se basear em codificação prévia chega às significações do cenário onírico em função das associações de ideias do sonhador.

Assim pode ser feito com o texto literário, que, à luz da psicanálise, revela o que dentro de seus limites vai além da intenção consciente do autor, do que ele espraia na narrativa, porém, evidentemente, mantendo ligação de sentido e fidelidade com a criação originária. Aqui, vale ressaltar que não se trata apenas de uma interpretação que necessariamente remeta à psicobiografia do escritor, mas ao que pode estar oculto no texto e ser apreendido por uma leitura psicanalítica.

Entretanto, é com Jacques Lacan que o pensamento freudiano alcança uma formalização com base no estruturalismo, na linguística, especialmente quando ele afirma que o inconsciente é estruturado como uma linguagem (LACAN, 1953-66); abre a comporta de uma espécie de dique teórico que permite entrar em contato com o estranho, denso e, não raro, arrebatador do Real inefável que incrusta a estrutura do sujeito desde suas primitivas raízes. São as metáforas e metonímias, outras figuras de linguagem, a repetição e oposição de

palavras, expressões; a sonoridade do discurso que ecoa na escuta psicanalítica e faz arranjar possíveis interpretações e múltiplas significações. Ele promove a noção de significante vinda do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure, e nos impulsiona a encontrar o nome da(s) coisa(s) mesmo sabendo que esse nome, em certos momentos, nunca será inscrito¹.

Assim diz Machado (1998, p. 186-87) na pesquisa sobre a *Escrita* na obra de Lacan:

O significante é da ordem do rastro, da marca, da inscrição que substitui alguma coisa do real. Mas para que ele exista, o significante, essa substituição deve ser mais completa e se afasta do objeto, a ponto de ele não poder mais ser reconhecível no seu rastro. Lacan dizia “o significante é um signo que remete a um outro signo”, e não a um objeto nem a um sujeito: o objeto não tem mais lugar nessa fórmula.

Ao ler *A Causa Secreta*, conto de Machado de Assis, publicado em 1896, à parte o primor literário, deparei-me com a estrutura da perversão sádica; sublinhei na história, ao modo de pontuação, alguns elementos como a presença de um terceiro cúmplice e, principalmente, o significante puro e o gozo na medida em que estão enredados no modo de ação perversa.

O que se revela aos olhos de Garcia, médico e um dos personagens, configura o principal da narrativa que me interessou examinar. É o próprio contista que o concebe como alguém que “[...] possuía em germen, a faculdade de decifrar os homens, [...] tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o **segredo**² de um organismo” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 68).

De fato, ele é voltado para a análise ao observar a ação de Fortunato, enfermeiro e personagem central, e, como veremos, consegue levar a termo sua pesquisa! [...] mas até que ponto? Qual seria realmente a estrutura da “causa secreta” do desejo sádico de Fortunato?

¹ Ver FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 493: “Suporemos que um sistema [Pcpt-Cs] logo na parte frontal do aparelho [psíquico] recebe os estímulos perceptivos, mas não preserva nenhum traço deles, e portanto, não tem memória, enquanto, por trás dele, há um segundo sistema que transforma as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes”.

² Grifo meu.

2 Desenvolvimento

“Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o tecto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada” (Idem, p. 65).

É nesse ambiente repleto de tensão e silêncio que começa nossa história. O que acontecera foi de tal natureza que impedira, por momentos, o uso da palavra entre eles, ainda tomados pelo impacto do Real.

Em resumo, para nosso propósito, lê-se no conto machadiano que a figura de Fortunato impressionou Garcia desde um encontro casual em frente a uma casa de saúde; poucos dias após observa-o durante uma encenação teatral; era um “dramalhão cosido a facadas”, cheio de súplicas e remorsos. Sua avidez diante da dor não passa despercebida a Garcia, que ademais a associa à memória da vida pessoal dele. Presencia no parceiro atitudes estranhas, como bater em cães perambulantes até ouvi-los ganir, a frieza ao ouvir os gemidos de um rapaz esfaqueado quando o atendia como enfermeiro.

O vínculo entre os dois vai se firmando até que, por iniciativa de Fortunato, instituem uma casa de saúde. O trabalho do enfermeiro é incansável e reconhecido pelos circunstantes. Dedicava-se especialmente às cirurgias e tratamentos à base de remédios cáusticos, desses que muito queimam e fazem doer. Para se aperfeiçoar fizera “experiências” com cães e gatos na clínica; rasgava-os e os envenenava. Transfere esses “estudos” para o lar porque os pacientes já não suportavam mais os guinchos dos animais. Esse tormento passa a ser vivido por Maria Luísa, sua esposa, que, esgotada, pede ao sócio Garcia para fazê-lo parar, pois não era por ele ouvida. Ao fim da história ela morre fraca, de tísica, para a dor de Garcia e prazer do marido.

Afeiçoado de Maria Luísa, Garcia frequentava a intimidade doméstica do estranho casal. Certo dia, depara-se com ela saindo aflita do gabinete de Fortunato. Gritava sufocada: “O rato! O rato!”. Foi quando Garcia entrou no gabinete e, atônito e possuído de horror, vê esta cena: Fortunato segurava à mão esquerda um rato dependurado pelo rabo, com a outra usava uma tesoura e cortava suas patas uma a uma; a cada vez levava o que sobrava do pobre animal ao fogo; parecia em transe, seu gesto era meticuloso, vagaroso [...]. É certo que Garcia ainda tentou impedi-lo, mas recuou em seu gesto cedendo ao que presenciava; assim viu o parceiro estender o suplício até o fim; as torções e os guinchos como que alimentavam-no nesse ritual macabro, sua fisionomia era de uma

serenidade radiosa [...]. Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer quieto e profundo como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma cousa parecida com a pura sensação estética (Ibidem, p. 73).

Garcia, temente e vencendo a forte repugnância, ainda conseguiu fixá-lo e observar o rosto possesso. Fortunato o esquece no auge da tortura, e em seguida tenta justificar seu ato alegando um motivo sem cabimento, o que não impede o sócio de concluir nesses termos: “Castiga sem raiva, [...] pela necessidade de achar uma sensação de prazer, que só a dor alheia lhe pode dar: é o segredo deste homem” (Idem, p. 65).

Percebe-se que ele fora atraído pelo estranho comportamento de Fortunato, que atua como se desse à sua observação! São encontros que parecem não acontecer ao acaso³ e a troca de olhares alimenta o laço erótico que se fazia entre eles com a força e a fixidez da pulsão. Esses olhares eram pontos de um circuito pulsional que procurava se fechar no horizonte do gozo. “O sujeito se (apercebe) de que seu desejo é apenas vão contorno da pesca, do figamento do gozo do outro – tanto que, o outro intervindo, ele se aperceberá de que há um gozo mais além do principio do prazer” (LACAN, 1963-64).

Garcia, então, no fio tecido por Machado de Assis, surge como estando implicado com seu desejo na trama perversa de Fortunato; como médico inserto na lei constituía um alibi perfeito para que seu ajudante como enfermeiro pudesse obter o prazer sádico causado pela dor dos pacientes.

No ápice da tortura do rato, ao olhar Fortunato extasiado, imagina-o no auge da sensação estética, vendo uma estátua divina ou escutando uma bela sonata; mas, na verdade, o único som existente é o do guincho do rato que aos ouvidos de Fortunato parece ser o de uma sublime nota musical. Quem o diz é a visão de Garcia, partícipe do gozo, que nesse momento descobre o segredo dele e ao mesmo tempo, sem o saber, “apalpa” e revela o seu!...

O trajeto de Fortunato ao longo da história mostra a ação de um sujeito oscilando segundo a inconsistência de sua estrutura; ele inicia atuando como enfermeiro, em seguida passa a ser um experimentador, e chega a praticar o ato perverso como um torturador tomado pelo Real de sua estrutura. Podemos recorrer à escrita topológica do nó borromeano para visualizar como isso se passa; e notamos que é como se a carência do Nome-do-pai - que

³ Ver a intervenção de AULAGNIER, P. In: CLAVREUL, J. *O desejo e a perversão*. Campinas: Papirus, 1990, p. 149: “... o perverso apresenta-se como aquele para quem a atitude erótica exige o estabelecimento de uma cena onde o acaso é banido”.

forma o quarto elo do nó – não atasse bem os outros três: do Real, do Simbólico e do Imaginário. Portanto, o Nome-do-pai, ou seja, a função paterna, falha e não instaura a lei que impediria Fortunato de passar ao ato perverso interditando-lhe o gozo sádico.

Observa-se um movimento de repetição compulsiva ligado a situações marcadas pelo sofrimento, como se o grito de dor o despertasse para o gozo, ou melhor, intimasse-o na direção do gozo que desponta no horizonte pulsional.

De outro ângulo nota-se que ele age como se fizesse um movimento de retorno a um momento fundamental na constituição de si mesmo onde se capta as operações de alienação e separação em relação ao Outro. E esse grito, além de ecoar a dor lancinante soa também como índice de uma lei imperativa sadeciana que põe o sujeito à mercê da incessante e repetitiva “vontade de gozo” no dizer de Lacan (1966); é uma voz imperativa como a de um supereu tirânico, de um Outro que não responde pela fala enquanto lugar e emissor do significante. Essa voz *real*, pura, que só fugazmente se inscreve no tempo e espaço do mundo, na história, traz em si a ligação com a pulsão de morte (JURANVILLE, 1987).

Por ocasião da tortura, ponto culminante de sua ação, ele chega mesmo a provocar a emergência do grito, da voz em seu aspecto de objeto para o desejo, face objetual da fala (Idem, p. 165). É como se Fortunato, ao se perceber marcado pela falta, na busca de completude com o Outro, instigasse o outro até o ponto da violência e destruição (LACAN, 1959-60).

Desse modo, só consegue entrar em contato com a face Real desse Outro, com a Coisa propriamente dita, “... efeito da presença da própria voz como objeto, uma vez que a fala não permanece significativa e que a resposta, de certa maneira, não é dada” (JURANVILLE, *ibidem*, p. 166).

Lê-se no início do conto que Fortunato “ouvira” o drama que na verdade tinha ido ver, afinal tratava-se de uma peça teatral e não de um musical. Isso não teria maior importância se não se percebesse o que, entre outros elementos, marcou seus momentos de prazer e de “vasto prazer” (gozo) sádico: o som da dor, o grito ($\$ \diamond D$). Ganidos, guinchos e gritos humanos se perfilam em torno de uma só impressão sensorial: o som animalesco da dor. São gritos que se tornam puros por não haver quem os escute e os signifique.

É esse significante que parece mobilizar Fortunato, significante que em certo momento do ato sádico se torna puro e ressoa em seus ouvidos como se fosse uma alucinação, num tempo anterior a qualquer significação, no registro do Real. No nível da estrutura da fala

será sempre necessário que um escute e signifique o que o outro emite; dito de outro modo, a voz precisa de um *locus* na estrutura para que tenha significado e se torne palavra.

Encontra-se em Lacan (1955-56) uma visão sobre os efeitos do delírio de Schreber (1985) no contexto da linguagem. Ele põe à mostra um momento na dialética da fala em que o significante não se articula com outro para produzir a significação. Observa-se, então, que há um espaço transitório no processo de disjunção entre a voz e a palavra, sendo que no sentido topológico a voz pura estaria localizada no Real e a voz significada (palavra) no simbólico.

Ainda no âmbito da clínica da psicose, sabe-se que o momento do desencadeamento da crise é propício à ocorrência do significante puro, tal como nos mostra Czermak (1986) ao relatar um caso de um paciente numa crise psicótica, que passa ao ato sob o efeito de uma alucinação psíquica.

Refere ele que o paciente é atingido em seu corpo por uma “voz pura [...] tirânica, qualificada como [sendo] do Pai divino [em] coalescência com o primeiro Outro materno” (Idem, p.89), a qual imperativamente o faz jogar-se pela janela (LACAN, 1962-63)⁴.

Antes tivera um sonho onde a mãe aparece jogando o lixo pela janela. Por conseguinte, o sujeito em questão cai como objeto identificado ao lixo, a uma coisa... como objeto a. Na verdade é um corpo que cai no tempo do intervalo entre os significantes desarticulados, já que não há sujeito propriamente dito pois que ao alucinar fica impossibilitado de articular uma frase no registro simbólico. Nessa situação clínica compreende-se pelo texto que não houve significante que representasse o sujeito para o significante “pai”; é como se o sujeito não pudesse responder do lugar de “filho” ao apelo do Outro, passando, então, ao ato, por não encontrar mais um endereço para sua palavra, não ter mais o Outro para escutá-lo e reconhecê-lo. Ocasão em que, ao meu ver, o Nome-do Pai estaria no lugar de objeto a, e assim sendo, não representaria em nada o sujeito; seria, portanto, um significante puro, que, *per se*, não seria nem mesmo um significante.

N'As *Psicoses*, Lacan (1955-56, p. 162) *escuta* o alucinado *uivo* de Schreber (1985) como “puro significante”, situa-o como elementar atividade vocal, sem significação,

⁴ Neste seminário – lição de 16.01.1963 – Lacan diz que, no ato do suicídio do melancólico, o sujeito, no absoluto do próprio ser, ultrapassa a janela – limite entre a cena [histórica] e o mundo -, retornando a um momento de exclusão fundamental onde se conjuga o desejo e a lei.

ou, se a tem, é no máximo evanescente. Nessa mesma lição, apesar de se referir a um “significante inconsciente” pergunta-se como ele se localiza na psicose; ensaia dar-lhe um lugar preciso, mas ainda não o afirma, porém já assinala o que pode resultar, no nível topológico, da diferença entre a “foraclusão” e o “recalque”: o significante puro estaria numa outra localidade, diferente daquela do inconsciente, a qual em si, segundo ele, já é bem exterior ao sujeito.

É evidente que aí se configura o lugar Real da alucinação na estrutura, ou seja, para Lacan, o significante puro estaria no Real, desarticulado; assim sendo, não chega nem mesmo a ser um significante, é um “a-significante”, por isso, logicamente, como diz ele, elemento possível de ser todos eles.

Apesar da distinção fenomenológica que há entre o som ouvido como grito – no limite do ato sádico – e a alucinação psíquica como a voz pura do caso de Czermak (IBIDEM, p. 89), parece ser legítima a semelhança quanto aos efeitos no nível da estrutura: a de um ato que ocorre no registro do Real para o qual faltam as coordenadas simbólicas. Para Fortunato, é o som, o grito de dor, que ouvido na *realidade* num determinado momento, tem efeito semelhante ao de uma alucinação, isto é, do significante no Real.

O impacto deste significante sobre o sujeito, como frisei antes, é imperioso e intenso, move o corpo a conjugar a frase que não se efetiva no campo simbólico. Então, uma alucinação, como descreve Czermak (Ibid. p. 89), é capaz de fazer um paciente em crise psicótica, “... experimentar o corpo como que projetado em estilhaços, correndo o risco de se propagar no mundo dos objetos”. Em Schreber (1985) o efeito é de um estranho prazer que o faz adormecer; ouve estrondosos urros numa cena segundo ele tão louca, que, do seu ponto-de-vista, qualquer pessoa civilizada teria a impressão de algo sobrenatural se passando ali; é como se estivesse de fato possesso, ouvindo um *diabólico* – em oposição ao *simbólico* – uivo, de um outro absoluto que o domina, aliás, não o Outro, mas o Outro/Coisa.

No caso de Fortunato, é como se a significação da dor fosse progressivamente esvanecendo até o ponto em que restasse apenas a voz como significante puro implicado na causa do gozo.

É o que parece ter ocorrido no ápice da tortura, na passagem ao ato dele; é um momento em que a dor ecoa em seus ouvidos, ou melhor, o grito em pura expressão sensível do Outro, aliás, não propriamente do Outro, mas da Coisa via significante puro desarticulado do universo simbólico, sem estar vinculado a uma demanda para seu ouvinte, nosso protagonista.

A cena de suplicio do rato, em seu ponto máximo, é uma situação em que não há propriamente relação com o objeto, “nem raiva, nem ódio, tão-somente um vasto prazer...” como escreve Machado de Assis (op. cit., p. 72).

Esse momento pode figurar o encontro gozoso com a Coisa materna (Lacan, 1959-60, p. 86-90), caracterizado pela emergência da pulsão de morte que é também encontro com a castração, motivo de horror para o perverso.

É interessante notar que o vínculo com a Lei se dá através de Garcia, o qual tenta impedir com um gesto o ato sádico do parceiro, mas não consegue fazê-lo e acaba cedendo à ultimação do suplicio. Por outro lado, simbolicamente, destruir o rato pode significar o aniquilamento do falo, significante da falta, que evidentemente alude à castração.

Na tortura, Fortunato age como se estivesse num transe ritualístico; sem mesmo notar a presença de Garcia, teve um sobressalto ao vê-lo naquele momento. É bem verdade que não tinha perdido a consciência, até certo ponto do ritual macabro ele olhava e era olhado - o que o coloca mais próximo do acting out -, mas ao fim do suplicio, justificando seu ato sádico, inventa um motivo irrisório para matar com tamanha crueldade o animal; já fizera Garcia saber antes que um rato lhe levava um documento e é esse o motivo que a ele dá a entender, como se não tivesse senso crítico do que tinha feito, ou melhor, como se o tivesse feito em crise.

Em transe, não percebe de fato a realidade circunstante, tal era seu enlace com a destruição do rato, o gozo no contato com a Coisa. Pareceu a Garcia, e foi verdade como afirma o escritor, que Fortunato durante a tortura chegou mesmo a esquecê-lo inteiramente, perdendo o olhar de Garcia, suporte de sua referência imaginária, de seu desejo. Realmente deve tê-lo esquecido, pelo menos no momento culminante, pois foi como se Fortunato, voltando à lucidez, de contínuo recobrasse os sentidos, quando “[...] arredou de si toda [aquela] mistura de chamusco e sangue” (MACHADO DE ASSIS, op. cit., p. 73).

Por um instante a cena foi tomada por um resto de rato caído num prato, e um sujeito do inconsciente, instrumento de gozo do Outro, caído, identificado a esse resto, a esse a-bjeto resto, objeto a.

Há, portanto, falência da função significante do Nome-do-Pai, expressa na falta do interdito e no grito como voz da consciência que ordena o gozo; um corte que deveria se

inscrever na linguagem, atinge o Real do corpo, e, por conseguinte, Fortunato cai identificado ao objeto no oceano de um “vasto prazer”. Sujeito e objeto se confundem. Com essa configuração estrutural não haveria elementos para se compor a fórmula $S \diamond a$, alteração essa que permite alojar um fenômeno clínico pertinente ao Real como a passagem ao ato, e, logicamente, a fórmula da fantasia, suporte do desejo, poderia resultar no seguinte:

$a \Rightarrow S \downarrow \therefore S \cong a$, o que significa a afânise do sujeito em ato!

Lacan diz que a característica do desejo sádico é que o sujeito procura, no cumprimento de seu ato, fazer-se aparecer ele mesmo como puro objeto, “fetiche negro”; é a que se resume em seu último termo a manifestação do desejo sádico se o sujeito chega até esse ponto (LACAN, 1962-63, op. cit.).

3 Para (não) concluir

Uma leitura psiquiátrica do conto em apreço reduz o olhar sobre Fortunato ao enquadre nosológico médico, como faz Lopes (1981) que viu Garcia como um “psiquiatra competente”, incluindo sua visão nos limites de um diagnóstico médico relativo aos desvios da sexualidade, como o sadismo e o masoquismo. Opondo-se a quaisquer observações ou interpretações psicanalíticas, chega a ser contraditório ao afirmar que no texto machadiano nada se refere à questão da sexualidade; exclui, por exemplo, a noção de gozo ligada à contemplação estética. Esse autor ressalta a observação externa do comportamento em prejuízo de um exame mais apurado que leve em conta a subjetividade do outro, como é o caso da visão de Garcia, mais próxima, por assim dizer, de uma postura psicanalítica.

À primeira vista, como pensou e testemunhou Garcia, a “causa secreta” da estranha reação prazerosa de Fortunato era a dor alheia.

Entretanto, a causa assim vista situa-se no nível fenomenológico da ação sádica dele, porquanto se vamos mais longe em busca de um limite até onde essa causa se estende, esbarraremos no nível do grito imemorial, do significante [puro] como [parte] da causa do gozo tal como li em *Mais, ainda* de Lacan (1972-73).

Do ponto de vista estrutural, ter-se-ia no tempo real a forclusão do significante Nome-do-Pai e a emergência sensível do objeto a (NASIO, 1991), com efeito desagregante para o sujeito que não tem outra alternativa a não ser gozar!... Isto é, tanto o sujeito quanto o objeto – em sua face de coisa – estão implicados nesse fenômeno do sadismo; o que significa dizer que importa considerar para uma precisão da análise, o que se passa na estrutura do

sujeito na qual certamente a relação com o objeto – o *objeto a* para Lacan - está configurada. Assim, a concepção de estrutura é realçada frente à noção de causa segundo uma lógica positivista cartesiana.

A causa secreta do gozo sádico estaria então para além da significação da dor... em função da hiância, do vazio... em *das Ding* (a Coisa) onde está o verdadeiro segredo! (LACAN, 1959-60, p. 61)

Referências

CZERMAK, M. *Passion de l'Objet. Études psychanalytiques des psychoses*. Paris: Joseph Clims, 1986, p. 87-91.

FREUD, S. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneios. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 146-158.

JURANVILLE, A. *Lacan e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 202.

_____. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 165-66.

LACAN, J. (1963-64). *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 174.

_____. *Fonction et champ de la parole et du langage (1953)*. In: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 266-289.

_____. *Kant avec Sade (1963)*. In: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 773.

_____. *La Science et la vérité (1966)*. In: *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 855-877.

_____. (1959-60). *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 61, p. 86-90, p. 259.

_____. (1955-56). *O Seminário, Livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 151-165, p. 209-222.

_____. (1962-63). *Seminário inédito. L'Angoisse*. Publicação não comercial da Associação Freudiana Internacional. Lição de 16.01.1963.

_____. (1972-73). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 9-23.

LOPES, J. L. *A psiquiatria de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1981, p. 195 - 202.

MACHADO DE ASSIS, A. M. (1896). *A Causa Secreta*. In: *Várias histórias*. São Paulo: Editora Globo, 1997, p. 65-75.

_____. *Presença e Implicações da Noção de Escrita na obra de Jacques Lacan*. Rio Grande do Sul: Editora UNIJUÍ, 1998, p. 186-87.

NASIO, J.D. *Os olhos de Laura – o conceito de objeto a na teoria de J. Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991, p. 90-99.

SCHREBER, D.P. (1903). *Memórias de um doente de nervos*. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 256, p. 290-91.

SIGNIFICANT PURE AND JOY IN *THE SECRET CAUSE OF THE MACHADO DE ASSIS*

ABSTRACT:

This work is a psychoanalytic study based on lacanian theory of a short story by Machado de Assis, *The Secret Cause*. It intended to articulate psychoanalysis with what the narrative's storyteller shows with its sensitive observation of behavior and human subjectivity. It was noted on the story some material which may be a reference to understand the plot, like the wicked and sadistic action of a character with its circumstances. The emphasis was focused on the notions of pure significant and joy, just like the psychodynamics that surrounds the nucleus of a sadistic action. Was noted that the strange and pleasurable reaction of the sadistic protagonist was not confined to the expression of other's pain, but was linked to their subjective structure, marked by incidence of the pure significant.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Significant. Joy. Sadism. Literature.

SIGNIFIANT PUR ET JOUISSANCE DANS *LA CAUSE SECRÈTE DE MACHADO DE ASSIS*

RÉSUMÉ:

Dans ce travail, il s'agit d'une étude psychanalytique d'un conte de Machado de Assis, *La Cause Secrète*, basée sur la théorie lacanienne. Nous avons essayé d'articuler avec la psychanalyse, qui se montre dans son observation conteur récit sensible du comportement, et de la subjectivité humaine. Ainsi, il a été noté dans l'histoire une matière qui peut être une référence pour la compréhension de la toile exposée à l'action pervers sadique d'un personnage par rapport à l'atmosphère environnante. Les points saillants étaient les notions de signifiant pur et la jouissance, ainsi que la psychodynamique qui entoure le noyau d'une action sadique. On a vu que la réaction étrange du plaisir sadique du protagoniste ne se limite pas à l'expression de la douleur de l'autre, mais il a été liée à leur structure subjective marquée par une incidence du signifiant pur.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Signifiant. Jouissance. Sadisme. Littérature.

Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho

Recebido em: 09.11.12

Aprovado em: 18.12.12

© 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 BELEZA SERÁ CONVULSIVA OU NÃO SERÁ: O discurso histérico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja*

Antônia Motta Roth^{*}
Marcos Pippi de Medeiros^{**}

RESUMO:

Escutando as históricas, Freud funda a Psicanálise. Mais tarde, Lacan apresenta o discurso histérico como condição para o processo analítico. Assim como na Psicanálise, a histeria suscita questionamentos estéticos no campo artístico. O objetivo deste ensaio é buscar articulações entre o discurso histérico e a estética da histeria do Surrealismo na obra literária *Nadja* (1928) de André Breton. Nadja, enquanto sujeito dividido, \$, pode ser vista na posição de agente na articulação discursiva que Breton constrói em seu livro. Ao mesmo tempo, a personagem de Breton assume a posição de Outro, o significante mestre, a quem ela se endereça. Nadja, na posição do sujeito dividido, \$, seduz Breton e o encoraja a desejar saber sobre o seu (dela) enigma. Tal análise de uma personagem literária como Nadja pode trazer questionamentos interessantes acerca do discurso histérico e assim do trabalho clínico.

PALAVRAS-CHAVE: Histeria. Surrealismo. Discurso histérico. Estética da histeria. *Nadja*.

* **Antônia Motta Roth** Graduada do curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA (Santa Maria, RS, Brasil).

** **Marcos Pippi de Medeiros** Psicólogo e Psicanalista. Graduado em Psicologia pela UNIJUÍ (Ijuí, RS, Brasil). Mestre em Psicologia Clínica pela PUC (São Paulo, SP, Brasil). Professor do Curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA (Santa Maria, RS, Brasil).

Introdução

A histeria sempre representou uma ferida narcísica no saber médico, sobretudo em relação ao suporte orgânico da “enfermidade”, pois escapava persistentemente e, ainda, hoje o faz de uma classificação que enclausure certos sintomas numa categoria específica. Mesmo assim, ao longo da história, a histeria foi explicada de diferentes formas pelo saber instituído, sendo associada alternadamente a um mal uterino, uma possessão demoníaca, uma bruxaria, uma simulação ou uma neurose. Entretanto, quando Sigmund Freud (1856-1939) pôs-se a escutá-la, pôde inventar a Psicanálise e o conceito de Inconsciente. Dessa forma, a busca por uma compreensão da histeria estará presente ao longo de toda a trajetória da Psicanálise.

No início do século XX, Freud avançou nos estudos relacionados à histeria, a partir das influências principalmente de Jean-Martin Charcot (1825-1893) e Joseph Breuer (1842-1925). Desde os primórdios, a teoria freudiana era menos valorizada pelo saber médico do que pelas correntes literárias vanguardistas como o Surrealismo – fundado por André Breton (1896-1966), em 1924. O Surrealismo tem em *Nadja* (1928) uma de suas principais obras literárias. O livro relata, em forma de diário, encontros e desencontros entre dois personagens, Breton e Nadja, que se cruzam em uma Paris imaginária, durante um curto período de tempo. Breton vê em Nadja uma inspiração, uma marca de subversão à lógica alienante da época. Ele a toma como uma musa de uma “beleza convulsiva” (BRETON, 1928, p. 146), tipicamente histórica. Nadja, por outro lado, vê em Breton um mestre, detentor de um saber, um outro a quem seduzir, produzir seus desenhos e narrar a sua trajetória.

É a partir dessa relação, em que Nadja incita Breton a desejar saber sobre o seu enigma, e ele assume a posição de um mestre, que se estabelecem possíveis articulações entre essa obra literária e o discurso histórico. Afinal, na construção teórica da Psicanálise, a literatura sempre exerceu um papel fundamental, ilustrando algumas questões sobre as quais o saber psicanalítico volta o seu olhar. Sófocles, William Shakespeare, Wilhelm Jensen, Gustave Flaubert, Marguerite Duras, James Joyce, para citar alguns, anteciparam em seus escritos a interpretação que psicanalistas como Freud e Jacques Lacan (1901-1981) fizeram do sujeito e da sociedade de seu tempo. Nesse sentido, Brousse (2009, p. 32), parafraseando Freud, sugere que “a arte surge como saber que antecipa a Psicanálise”.

Por influência do movimento Surrealista, Lacan passa a se interessar pelos escritos de Freud, a partir do qual constrói novos entendimentos quanto à Psicanálise e, em

especial, à histeria. Para Lacan, a histericização do discurso é condição para o processo de análise, “é a lei, a regra do jogo” (LACAN, 1969, p. 31). Dessa forma, enquanto Freud compreendeu a histeria como sendo um tipo de neurose, Lacan a tomará como um discurso que se apresenta como condição no processo de análise (QUINET, 2005).

A escolha por desenvolver um estudo que tenha, como temática central, a relação entre o discurso histórico e uma estética da histeria se dá pelo interesse em pesquisar conceitos tão caros à Psicanálise como a histeria, o discurso histórico e a arte. Optou-se por voltar o olhar ao Surrealismo porque esse movimento abordou conceitos psicanalíticos para embasar a criação artística (ROUDINESCO; PLON, 1998).

A arte faz borda ao inominável e antecipa muitas das questões cruciais à Psicanálise. Pensar o discurso histórico na obra *Nadja*, portanto, poderia contribuir para uma melhor possibilidade de escuta daqueles que, com frequência, chegam até aos consultórios com o objetivo de narrar sua dor e assumir uma posição no discurso. Esse discurso é passível de investigação, por isso, entende-se que a investigação da relação do discurso histórico com a estética Surrealista faz-se pertinente.

No presente trabalho, inicialmente, far-se-á uma breve contextualização histórica da histeria. Em seguida, será apresentada a perspectiva lacaniana de histeria enquanto uma das formas discursivas. Num terceiro momento, pretende-se pontuar algumas considerações a respeito do movimento Surrealista e da estética da histeria que por eles fora exaltada. Por fim, será proposta a articulação entre o discurso histórico e uma estética da histeria na obra literária *Nadja* (1928) de André Breton.

1. Um esboço histórico da histeria

A histeria fora inicialmente documentada no Egito em papiros que tratavam de Medicina. O mais antigo desses papiros, o “Kahoun”, data aproximadamente de 1900 a.C (MELMAN, 1985). No entendimento dos egípcios, a histeria era uma doença exclusiva das mulheres, tendo o deslocamento do útero como a sua causa (ALONSO; FUKS, 2004).

Na Antiguidade, a concepção do “útero migratório” é mantida e a palavra *histeria* surge como referência à matriz. Já na Idade Média, o conceito de histeria desaparece, sendo retomado somente posteriormente pela literatura médica renascentista (TRILLAT, 1991). Durante o período da Idade Média, Deus foi o grande “mediador” das relações humanas e o

entendimento sobre a saúde e a doença sofreu influência direta da religião cristã. Nessa época, cabia ao clero a prática da Medicina e as doenças passaram a ser relacionadas ao pecado e às possessões demoníacas (ROUDINESCO; PLON, 1998).

No Renascimento, a visão científica da Medicina gradativamente foi retomando um lugar central – apesar de ainda estar impregnada do discurso religioso – e a concepção da histeria como uma possessão perdeu espaço para um olhar médico que tomara as teorias da Antiguidade como base. Os médicos renascentistas buscaram expandir as teorias uterinas, aproximando-as a uma explicação neurológica, baseada na justificativa de que haveria ali uma disfunção cerebral (ALONSO; FUKS, 2004).

Entretanto, diferentemente da concepção grega que focava a relação dos sintomas histéricos com a mobilidade do útero, os médicos renascentistas encontravam grandes dificuldades em estabelecer um quadro nosográfico que assegurasse à histeria um status de doença devido à grande plasticidade dos sintomas. Uma vez descartada a relação com o útero, questionava-se que fatores delimitariam o quadro da histeria para além de uma suposta “simulação”. Nesse período, a histeria encontrava-se em posição análoga à loucura, pois ambas colocavam em cheque o saber médico (RIEMENSCHNEIDER, 2004).

No século XIX, Charcot contribuirá de forma consistente para essa discussão. Desenvolvendo suas pesquisas no maior hospital da Europa, conhecido como “a cidade dos loucos”, o Salpêtrière, Charcot acolheu a histeria em sua magnitude. Ali, as histéricas atuavam mimetizando o sofrimento dos outros, paralisando, convulsionando e relatando seus sonhos. Sob o olhar de Charcot e da classe médica, as apresentações semanais dos doentes, chamadas *Leçons du mardi*, transformavam-se em espetáculo e as histéricas hipnotizadas, respondiam as ordens de um mestre, a fim de confirmar as suas hipóteses (QUINET, 2005).

Fabricando e suprimindo sintomas através da hipnose, Charcot trazia para a cena as manifestações histéricas coreografadas no corpo. Entretanto, também demonstrava uma grande dificuldade em estabelecer um quadro nosográfico definitivo da histeria, o que conferia à histeria um grande poder sobre o saber médico. Além disso, o uso da sugestão hipnótica como método para um quadro regular de sintomas denunciava que as manifestações corporais da histeria estavam a serviço do desejo do médico e não de uma lesão neurológica (GARCIA-ROZA, 2008).

Na tentativa de superar esse impasse, Charcot elaborou a teoria do trauma pela qual pretendia comprovar que o sofrimento corporal histérico era fruto da ação incisiva de

uma ideia exterior ao sujeito e que penetrava na sua psique permeável, assumindo um alto valor afetivo que, posteriormente, traduzido na linguagem do corpo, transformava-se em sintoma histérico. Ao evidenciar que a origem do trauma não estava relacionada a um fenômeno físico, Charcot evidenciava a importância de o paciente relatar a sua história para que o médico pudesse identificar o momento traumático desencadeador da histeria (GARCIA-ROZA, 2008).

Charcot devolveu à histeria um estatuto científico, transformando-a em uma doença mental, neurológica, capaz de afetar homens e mulheres. Ele descartou a hipótese de que haveria na histeria uma lesão orgânica correlacionada à dor psíquica, mas preocupou-se em definir uma sintomatologia histérica que seria passível de obedecer a regras precisas, descartando assim a possibilidade de “simulação”. Mesmo devolvendo à histeria o estatuto de uma doença “séria”, Charcot careceu de instrumentos capazes de curá-la (ROUDINESCO; PLON, 1998).

No inverno de 1885, Freud vai a Paris e frequenta as aulas práticas de Charcot ministradas na Salpêtrière, tendo acesso às suas descobertas referentes à histeria. Inicialmente, a teoria do trauma teve uma grande influência sobre as pesquisas teóricas de Freud. Entretanto, quando Freud passa a considerar a sexualidade infantil e o complexo de Édipo, a hipótese de que, no cerne da histeria, residia um evento traumático perde o lugar para as fantasias edípicas infantis (GARCIA-ROZA, 2008).

No processo que culminou na elaboração do método psicanalítico, Freud também sofreu forte influência de Breuer que elaborou um método que denominou “catártico” em que identificou que os sintomas histéricos desapareciam quando, sob o efeito da hipnose, o paciente reproduzia o evento traumático. Juntos, Freud e Breuer construíram o artigo *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar* (FREUD, 1905), em que o caso clínico de Anna O. (Bertha Pappenheim) é apresentado. Esse texto foi transformado no primeiro capítulo dos *Estudos sobre a histeria*, publicado em 1895. Essa obra é considerada o marco inaugural da teoria psicanalítica (GARCIA-ROZA, 2008).

Em um primeiro momento de sua teorização, Freud defendeu que um trauma, origem da histeria, seria de cunho sexual e resultaria de um abuso real sofrido. Nessa hipótese, também chamada de teoria da *sedução*, fica evidente que

para Freud, a histeria e o que ele denominava psicose seriam todas produzidas por uma *transgressão* na experiência sexual do sujeito, numa espécie de acidente de percurso ocorrido na infância (BIRMAN, 1999, p. 25).

Nessa primeira teoria de Freud, fica evidente a relação de assimetria que se estabelece entre os parceiros no evento traumático. Assim, a histérica ocuparia uma posição de passividade em relação a um suposto sujeito agressor ativo, na medida em que teria sido vítima da sedução. Freud evidenciou também que, na histeria, a forma que os pacientes apresentavam para se proteger de uma representação desagradável e ameaçadora seria através de sintomas corpóreos denominados *conversões*. Entretanto, defendeu que essa defesa estaria a serviço de uma cena traumática de cunho sexual ocorrida na infância, o que evidenciava ainda mais o componente sexual na histeria (BIRMAN, 1999).

Com a publicação da obra *A interpretação dos sonhos*, em 1900, essa concepção de histeria sofreu modificações. Freud renunciou à teoria da sedução e passou a afirmar que as leis que regiam a histeria eram as mesmas que regiam o sonho. Assim, na origem da neurose histérica, haveria um conflito psíquico inconsciente de cunho sexual, fruto de fantasias e não de “reminiscências”, tal como se pensava até então (FREUD, 1900). A crise, então, não é mais a reprodução travestida do acontecimento inicial; ela se torna uma *mise-en-scène* análoga ao sonho (TRILLAT, 1991, p. 248).

No entanto, é somente a partir de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) que Freud pode identificar que o núcleo do conflito histórico reside no fracasso do sujeito em liquidar o complexo de Édipo e evitar a angústia de castração. Fato que resulta na rejeição da sexualidade por parte do sujeito (FREUD, 1905).

Para Freud, os sintomas corpóreos possuíam uma significação sexual, valor simbólico que expressaria a realização de um desejo que é marcado pela impossibilidade. Além disso, o sujeito histórico apresentaria questões relacionadas à sexualidade que dizem de um desprazer e uma contradição em relação ao seu sexo. Como alternativa para o tratamento desses sujeitos, Freud sugeria o método de livre associação, onde havia a possibilidade de se chegar até a cena traumática que fora “esquecida” no Inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 1998).

Nesses termos, Freud situou o mecanismo do recalque como um modo de defesa, constituinte do Inconsciente. Ele assinala que, na histeria, o recalque é mal sucedido, porque o afeto relacionado à ideia traumática “esquecida” permanece perfeitamente ativo, restando a um lugar hiperinervado de o corpo sediar a manifestação sintomática. É por intermédio do

sonho, do ato falho e do chiste que esta barreira do recalque pode ser suspensa temporariamente, permitindo ao sujeito o acesso às ideias inconscientes.

A histeria funda a Psicanálise porque, ao apresentar seus enigmas a Freud, permite que este elabore uma teoria que subverte a estrutura do saber, voltando o olhar para o Inconsciente. Nesse sentido, Melman (1985, p. 46) sugere que a contribuição de Freud é identificar, sobretudo, que “o sintoma histérico requer um deciframento, porque é constituído como que por uma linguagem”.

Freud busca despatologizar a histeria, aproximando-a de uma concepção de normalidade, o que permite pensar a histeria não mais como uma “neurose histérica”, mas sim enquanto “arquitetura da histeria”. O que mais tarde será discutido por Lacan em termos de “estrutura clínica” (QUINET, 2005), conforme explicamos a seguir.

2. Lacan e a histeria

Frequentador do café d’Harcourt na década de 1920, local de encontro dos artistas parisienses ligados ao Surrealismo, Lacan aproximou, ao longo de toda a sua obra, a arte e a ciência, ou como indicam Coutinho Jorge e Ferreira (2005, p. 10), “a poesia e o matema”. A obra de Lacan foi fortemente influenciada pelo Surrealismo e, assim como Breton e Aragon homenagearam a histeria em 1928, Lacan afirmaria, em 1973, que “a Psicanálise corria o risco de morrer se renunciasse a seus mitos originais” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 341). Ao trazer os mitos originais, Lacan se questionava onde estavam as históricas da sociedade em que vivia, pois tinha noção da importância que estas exerciam para a sociedade, na medida em que faziam obstáculo à lógica alienante vigente. Além disso, percebia que, quando Freud se pôs a escutá-las, pôde inventar a Psicanálise.

Durante seu percurso, Lacan abordou a histeria de diversas formas, dentre as quais toma a histeria como uma forma específica de se haver com a castração, pois recalca a castração do Outro e, além disso, como uma forma específica de desejar, na medida em que esta se apresenta sempre como insatisfeita – resultado do recalque bem sucedido da castração do Outro (QUINET, 2005). Para Lacan, o histérico se sente injustamente privado do *falo*, por isso “não pode delegar a questão de seu desejo a não ser àquele que é suposto tê-lo. Nesse sentido, o histérico não interroga a dinâmica de seu desejo senão junto ao Outro, que é sempre suposto deter a resposta para o enigma da origem e do processo do desejo em questão” (DOR,

1991, p. 69). Na fantasia histérica, o Outro se apresenta pleno e detentor de um saber absoluto.

No que diz respeito às concepções da histeria, a grande contribuição de Lacan é o fato de tomá-la como uma das formas discursivas de laço social, juntamente com governar, ensinar e psicanalisar, já anteriormente apontados em *Mal-estar na Civilização* (FREUD, 1930). Esses diferentes tipos de laço social, que são estruturados pela linguagem, ficam evidenciados na definição dos quatro discursos: o discurso da histeria, o discurso do mestre, o discurso do universitário e o discurso do analista. Lacan articula um quinto discurso, o discurso do capitalista que, por sua vez, poderia ser pensado como uma forma contemporânea do discurso do mestre (LACAN, 1969).

Os quatro discursos foram articulados a partir de quatro elementos: \$, sujeito barrado; S₁, significante mestre; S₂, o saber; a, objeto *a*, causa de desejo ou mais gozar. O que varia em cada um dos discursos é a posição que cada um dos elementos ocupa nos lugares de agente, outro, produção e verdade. E cabe ao movimento de rotação de um quarto de giro permitir a ascensão de um no lugar do outro (FLESLER, 2001).

O *agente*, elemento que organiza a produção discursiva e domina o laço social se dirige ao *outro* e como resto, efeito do discurso, há a *produção*. A *verdade* sustenta o discurso, mas devido à interdição (//) entre a produção e a verdade, a verdade é acessível apenas pelo 'semi-dito' (COELHO, 2006, p. 110).

Ao longo do Seminário 17, Lacan trata dos quatro discursos, trazendo a dialética entre senhor e escravo articulada por Hegel em *A fenomenologia do espírito*. Nesse seminário, fica evidente como o discurso do mestre viabiliza as outras três formas de discurso e que este se configura como o avesso da Psicanálise. Nele, tem-se que o significante mestre, S₁, ao intervir junto à cadeia significante, S₂, permite o surgimento do sujeito dividido \$. Para Lacan, o significante representa o sujeito para outro significante, pois o sujeito em si é vazio. Nessa passagem de um significante a outro há sempre uma perda, que é nomeada como sendo o objeto *a*. Em relação à dialética hegeliana, Lacan constata que a essência do S₁ se apoia na concepção hegeliana de senhor. E que, por outro lado, cabe ao campo do escravo, o saber, S₂.

Eis o que constitui a verdadeira essência do discurso do senhor. O escravo sabe muitas coisas, mas o que sabe muito mais ainda é o que o senhor quer, mesmo que este não o saiba, o que é o caso mais comum, pois sem isto ele não seria um senhor. O escravo o sabe, e é isto sua função de escravo. É também por isto que a coisa funciona [...] (LACAN, 1969, p. 30).

A dialética hegeliana entre senhor e escravo é subvertida por Lacan e transformada na dialética mestre e histérica. Para Lacan, diferentemente do escravo que detém o saber do senhor, a histérica volta-se para o mestre em busca do saber. A partir daí, Lacan teorizou que o que a histérica quer:

[...] é um mestre. A tal ponto que podemos indagar se a invenção do mestre não partiu daí [...]. Ela quer que o outro seja um mestre, que saiba muitas coisas, mas mesmo assim, que não saiba demais, para que não acredite que ela é o prêmio máximo de todo o seu saber. Quer um mestre sobre a qual ela reine (LACAN, 1969, p. 122).

Assim, a histérica “possibilita que haja um homem motivado pelo desejo de saber” (LACAN, 1969, p. 32). Mas o quê esse homem motivado deseja saber? Ele deseja saber “que valor ela própria tem, essa pessoa que está falando” (LACAN, 1969, p. 32). Segundo Quinet (2005, p. 105-106), Lacan entende o discurso histérico como:

Um tipo de laço social (‘discurso’) que ele designa como *fazer desejar* [...]. Como isso? Lacan aponta que o sujeito histérico faz o outro desejar. O quê? Saber. Assim, a histérica (termo usado preferencialmente no feminino devido a sua maior incidência nas mulheres e à importância da questão feminina na histeria) procura um mestre que queira saber o mistério que ela guarda em segredo, colocando-se como um enigma para o outro decifrar. Lacan inverte o esquema freudiano, apontando que quem seduz não é a outra pessoa, e sim a própria histérica. Seduz e se furta, na hora do ‘vamos ver’ sexual, acentuando, por outro lado, o querer saber do outro a quem ela atribui o lugar de mestre. Mas também se furta ao enquadramento de qualquer saber [...]. Ela acaba castrando o mestre de seu saber, pois mostra que ele é sempre impotente para dar conta dela. Daí não existir ‘senso comum da histeria’. Toda forma de vínculo entre as pessoas em que um trata o outro de forma sedutora, exibida, ou provocadora com palavras, atos, sintomas, tomando o outro como suposição de saber, está no discurso histérico.

Soler (2005, p. 55) complementa afirmando que enquanto discurso,

a histeria determina um sujeito que nunca está sozinho, [...] um sujeito sempre pareado na realidade com um outro que se define pelo significante mestre [...]. Seu desejo se sustenta no sintoma do Outro, a tal ponto que quase poderíamos dizer que a histérica faz de si uma causa, mas uma causa de... saber. Não porque ela seja movida pelo desejo de saber, mas porque gostaria de inspirá-lo no outro.

O discurso da histérica tem grande importância para a Psicanálise, pois ilustra a “condição nascente do falasser” (CHEMAMA, 2002, p. 167). Nesse discurso, o lugar do agente é ocupado pelo sujeito dividido, \$, que é barrado porque é marcado por uma perda constituinte – do gozo absoluto, da satisfação plena – que lhe permite o ingresso no campo da linguagem e que assinala a sua possibilidade de *vir a ser*, como também dividido entre

demanda e desejo. A letra *a* demarca essa falta de objeto para a satisfação que, por sua vez, abre espaço para o desejo (FLESLER, 2001). Além disso, o sujeito dividido denuncia a disjunção entre saber e sexo:

é aí que o discurso da histérica adquire o seu valor. Ele tem o mérito de manter na instituição discursiva a pergunta sobre o que vem a ser a relação sexual, ou seja, de como um conjunto pode sustentá-la ou, melhor dizendo, não pode sustentá-la (LACAN, 1969, p. 87).

Assim, no discurso histérico, é a verdade do sujeito dividido “que precisa ser objeto *a* para ser desejada” (LACAN, 1969, p. 167). Por esse motivo, a histérica sempre busca um mestre, que ela possa fazer desejar sobre o seu enigma. Lacan afirma que

se há algo que a Psicanálise deveria forçar-nos a sustentar tenazmente, é que o desejo de saber não tem qualquer relação com o saber [...]. O que conduz ao saber é [...] o discurso da histérica (LACAN, 1969, p. 21).

Entretanto, “o preço desse dispositivo é o recalçamento do objeto *a*, que se põe, na ocasião a falar no corpo. A disposição $\$/a$ é muito bem ilustrada clinicamente por esse corte que a histérica descreve entre mente e corpo” (DAMON, 1994, p. 222). Assim, “no discurso histérico o sujeito diz de seu sintoma, mas ignora a sua razão, dirigindo ao outro a pergunta por seu sofrimento, supondo a produção de um saber” (COELHO, 2006, p. 118).

Lacan irá aproximar o discurso da histérica ao discurso do analisante, pois este, quando inicia o processo de análise, assume um discurso histérico ante o analista, endereçando-lhe a pergunta sobre o seu enigma e assumindo a posição de sujeito dividido. E será a partir da histericização do discurso do analisante que um processo de análise terá condições de acontecer (LACAN, 1969).

3. A revolução surrealista

Antes do nascimento do Surrealismo, Breton fora estudante de medicina e “trabalhara na Clínica Charcot sob a orientação do neurologista Babinski e passara algum tempo num hospital de Nantes” (ADES, 1991, p. 91). Nesse período, Breton teve contato com combatentes da I Guerra Mundial que padeciam de neuroses de guerra. Foi através dessa residência que Breton teve acesso aos escritos de Freud e de sua concepção de Inconsciente. Posteriormente essas leituras o auxiliaram a pensar uma surrealidade, em que a linguagem

poética, o sonho e a escrita automática tornar-se-iam as vias de acesso para o Inconsciente (ALEXANDRIAN, 1976; RIVERA, 2005; ROUDINESCO, 2008).

O movimento surrealista foi fundado por Breton em 1924, a partir da publicação do *Manifesto do Surrealismo*. Nesse mesmo ano, foi impresso o primeiro número da revista surrealista *La Révolution Surréaliste*. O movimento pretendia pensar uma alternativa positiva de reconstrução da arte a partir das ruínas deixadas pelo Dadaísmo – movimento que se propunha a repudiar todo o classicismo artístico vigente – trazendo como alternativa para uma nova concepção da estética da arte a estética do Inconsciente (ADES, 1991; RIVERA, 2005).

O manifesto anunciava o Surrealismo como um movimento literário que denunciava as falhas na vida e na literatura realista, valorizando os sonhos e o Inconsciente investigados pela Psicanálise. Para Breton, o objetivo das obras surrealistas era que os desejos mais secretos da Humanidade pudessem emergir. Dessa forma, o Surrealismo era definido como uma exploração espontânea do automatismo psíquico, resultado do contato com a obra de Freud (ADES, 1991; ALEXANDRIAN, 1987).

Na primeira fase do Surrealismo, a histeria surgia como um tema fascinante a ser investigado. Em março de 1928, André Breton e Louis Aragon (1897-1982) escreveram um artigo em que homenagearam o cinquentenário da histeria de Charcot no jornal *La Révolution Surréaliste*. No texto, os autores proclamam “a histeria como a maior descoberta do século XIX, um meio supremo de expressão poética de subversão do ideal iluminista da civilização da razão” (ARAGON; BRETON, 1928 apud NERI, 2002, p. 177) e propõem um novo conceito de histeria para além das definições sociais e científicas. Quinet (2005, p. 101-102) traduz um fragmento desse texto:

Nós surrealistas, consideramos que cumpre-se celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do fim do século XIX [...]. Nós que tanto amamos essas jovens histéricas [...], como não seríamos tocados pela laboriosa refutação de distúrbios orgânicos no processo contra a histeria que será perpetrado para sempre pelo olhar único dos médicos?

Diversas definições da histeria foram dadas até hoje: divina na Antiguidade, infernal na Idade Média [...], definições míticas, eróticas ou simplesmente líricas, definições sociais, definições científicas [...].

Propomos, portanto, em 1928 uma nova definição da histeria: ‘A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível que se caracteriza pela subversão das relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo moral ao qual ele acredita em termos práticos pertencer independente de todo o sistema delirante. Esse estado mental é fundado na necessidade de uma sedução recíproca, que explica os milagres apressadamente aceitos pela sugestão (ou contra-sugestão) médica. A histeria não é um fenômeno patológico e pode, de todo modo, ser considerada como um meio supremo de expressão’ (ARAGON; BRETON, 1928 apud QUINET, 2005, p. 101-102).

Nesse sentido, Quinet (2005, p. 100) afirma que “a revolução surrealista eleva a histeria à dignidade de um estilo. Sem sintomas, para-além da patologia, ela é artística”. E, segundo Neri (2005, p. 132), “cabe aos surrealistas proclamar a histeria como meio supremo de expressão da arte – um estado poético de subversão da razão –, considerando-a uma cultura subversiva aos ideais iluministas da razão”.

O texto que Breton escreveu conjuntamente com Aragon naquele início de 1928 “permanece tão atual quanto a própria histeria” (QUINET, 2005, p. 100). Apesar do interesse dos Surrealistas sobre a obra de Freud, este não os reconheceu enquanto um movimento artístico que tratava o Inconsciente sob a mesma perspectiva (COUTINHO JORGE, 1997). Assim, coube a Lacan o estabelecimento desse laço, ao perceber a importância do pensamento de Freud, a partir de seu contato com os surrealistas (MORAES, 2002; ROUDINESCO; PLON, 1998).

4. A alma errante

Ainda em 1928, Breton publica a obra literária intitulada *Nadja*. Ele a conclui, afirmando que “a beleza será convulsiva ou não será” (BRETON, 1928, p. 146), em alusão aos aspectos poéticos da histeria (MORAES, 2002; ROUDINESCO; PLON, 1998). A obra traz uma personagem de um espírito errante, que vaga pelas ruas de Paris ao lado de Breton em busca de respostas para as inquietações do espírito que cercavam a sociedade do início do século. *Nadja* é um espírito liberto, revolucionário, que não cede à pressão da sociedade da época em silenciar a todos, submetendo-os a uma lógica do trabalho alienante. *Nadja* toma Breton como um mestre, um rei-sol e lhe venera por seu saber: “Você é meu mestre. Não passo de um átomo que respira no canto de seus lábios ou que expira. Quero tocar a serenidade com o dedo molhado de lágrimas” (BRETON, 1928, p. 108).

É esta figura clínica da histeria que fascinou os surrealistas. Eles a tomaram como a grande obra de arte do século XX na medida em que ela subvertia a ordem da razão cartesiana, pois, frente ao enigma de um corpo em ebulição e fervoroso, o saber instituído nada podia fazer a não ser deixar-se levar, permitindo ao sujeito histérico a condição de fala. Em relação aos surrealistas, Birman (1999, p. 97) aponta “parece-me que o que mais os apaixonava não era bem a histeria, mas o que denomino aqui histericização”.

Para Birman (1999, p. 97), há uma diferença entre histeria e histericização: “enquanto a histericização implica para o sujeito a colocação em movimento do desejo esterilizado e congelado que está no ser da histeria, nessa última ele se encontra em estado de denegação e até mesmo na sua recusa [...], assume a posição de *belle indifférence*”.

Apostando na ideia de Birman (1999), busquei estabelecer algumas articulações entre a estética da histeria em *Nadja* e o discurso histórico. *Nadja* foi escrito em primeira pessoa. Breton o escreve em forma de diário, tomando como parâmetro os registros feitos a partir da observação médica “principalmente neuropsiquiátrica, em que a tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo” (BRETON, 1928, p. 20). É dessa forma que Breton narra os seus encontros com Nadja, essa figura que encarna a estética da histeria idealizada pelos Surrealistas enquanto expressão artística a ser enaltecida.

O primeiro encontro de Breton e Nadja ocorre na Rue Lafayette. Caminhando em direções opostas, Breton avista uma mulher pobremente vestida, com aparência muito frágil, cabeça erguida e “curiosamente maquiada” (Breton, 1928, p. 65). Mas são os olhos de Nadja que fascinam Breton:

O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali, ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente altivo? Foi esse o enigma que determinou o início da confissão que, sem me perguntar mais nada, com uma confiança que poderia (ou antes, não poderia?) ser mal interpretada, ela me faz (1928, p. 65).

Breton fica fascinado com Nadja. Esse espírito livre subverte a lógica racionalista da época e representa a “quebra de grilhões” (BRETON, 1928, p. 68). Para Breton, Nadja representa a possibilidade de uma liberdade para a criação artística e de compreensão de si. Ele vai ao seu encontro seduzido por sua fragilidade e pelo enigma que ela representa, ele busca desvendá-la na tentativa de desvendar a si mesmo.

No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: ‘Quem é você?’. E ela sem hesitar: ‘Eu sou a alma errante’ [...]. Ela me retém por alguns instantes, para me dizer o que mais a atrai em mim. É, no seu pensamento, na minha linguagem, em todo o meu modo de ser, ao que parece, e este é um dos elogios que mais me sensibilizaram na vida, a simplicidade. (BRETON, 1928, p. 70)

No encontro seguinte, Nadja o seduz de vermelho, preto e meias de seda. Ela “ganha, com impressionante facilidade, ares de Diabo” (BRETON, 1928, p. 95), tal como

eram percebidas as histéricas na Idade Média. Mas “quem é a verdadeira Nadja”, questiona-se Breton (1928, p. 102). Que mulher é essa que encarna a liberdade, a feminilidade, a miséria e a leveza? Essa figura feminina quase mística que, num livro bordado de fotografias, não tem sua imagem registrada. Segundo Quinet (2005, p. 105), Nadja encarna a pergunta histórica por excelência: “o que é ser mulher?”.

A fragilidade de Nadja e sua fantasia acerca da onipotência de Breton, digna de um mestre, são narradas por ele da seguinte forma:

Uma certa luta também parece se travar nela, mas de repente se entrega, fecha totalmente os olhos, me oferece os lábios [...] Fala agora do meu poder sobre ela, da faculdade que tenho de fazê-la pensar e fazer o que eu quiser, talvez até mais do que eu julgo querer. Suplica, desta forma, que eu não faça nada contra ela. Parece-lhe que jamais teve segredos para mim, antes mesmo de me conhecer (BRETON, 1928, p. 76).

Nadja se entrega a Breton e se endereça a ele como a um mestre, “a tal ponto que podemos indagar se a invenção do mestre não partiu daí” (LACAN, 1969, p. 122). O desejo de Breton está amarrado a Nadja, é ele quem governa, mas ela reina. E não há um mestre sem uma histórica que lhe impulse o desejo de saber o valor que ela própria tem.

Mas Breton vacila nesse papel, se questiona sobre a posição que assume em relação à Nadja:

Estou descontente comigo mesmo. Acho que a observo demais, mas como agir de outra forma? Como será que ela me vê, ou julga? É imperdoável que continue a vê-la se não a amo. Ou será que não amo? Sinto, perto dela, que estou mais próximo das coisas que estão perto dela do que dela (BRETON, 1928, p. 88).

Nadja sabe que é mais do que um objeto passivo sobre o qual Breton busca investigar com o objetivo de encontrar respostas. É ela quem conduz a cena, narra a sua história e se apresenta como bom objeto a ser desvendado, a tal ponto que enuncia: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim. Garanto. Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós” (BRETON, 1928, p. 94). Que restos são esses que foram produzidos a partir dos encontros entre Nadja e Breton?

Depois que os encontros começaram, Breton relata que Nadja começara a desenhar. Em seus desenhos ela se representava como sendo, principalmente, a figura mitológica feminina Melusina¹. E em outro de seus desenhos, Nadja inventara para Breton “a

¹ Melusina é uma figura mitológica, narrada no *Romance de Melusina ou A história dos Lusignan*, de Jean D'Arras (1991). Segundo o autor, Melusina fora amaldiçoada por sua mãe e transformada em serpente da cintura

Flor dos Amantes” (BRETON, 1928, p. 108), símbolo gráfico do tempo em que passaram juntos.

Ao final, Breton confessa que os encontros com Nadja foram se tornando cada vez mais difíceis até que seus “olhos de avenca” (BRETON, 1928, p. 102) se fecharam para o mundo e “aquela forma de se governar, fundamentada apenas na mais pura intuição” (BRETON, 1928, p. 107) enlouquecera e fora enclausurada em uma instituição psiquiátrica. Breton denuncia a forma como os sujeitos são tratados nesses locais, confessa sua impotência em tentar desvendá-la, sugerindo que a Psicanálise poderia ter sido muito mais interessante para ela.

“A beleza será convulsiva ou não será” (BRETON, 1928, p. 146), afirma o autor ao final do romance, numa expressão que associa, em definitivo, sua singular personagem ao paradigma fundamental da poética surrealista. A máxima traduz o sentimento estético desse movimento e Nadja torna-se um mito que encarna a liberdade e a revolução.

Considerações finais

Para Lacan (1969, p. 11), o discurso é “sem palavras” e denuncia a direção do dizer do sujeito, isto é, a relação que o sujeito estabelece com o Outro a quem ele se dirige (COUTINHO JORGE, 1997). Nesse sentido, a experiência analítica é uma “experiência de discurso” (COELHO, 1996) e os “quatro discursos são de extrema importância para o processo analítico porque correspondem a quatro tempos na direção da cura” (FLESLER, 2001, p. 45).

No presente ensaio, buscamos estabelecer relações entre um desses quatro discursos, isto é, o discurso histérico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja* (1928), tendo em vista que a histericização do discurso é “o que o analista institui como experiência analítica” (LACAN, 1969, p. 31).

A experiência analítica é uma experiência do saber que acompanha a ligação do S_1 ao S_2 , considerando-se que um significante representa o sujeito para outro significante. E o que marca o discurso histérico é a busca do saber. Dessa forma, tentamos recortar passagens

para baixo. E, a menos que se casasse, “ela passaria a eternidade vagando pelo mundo até que no juízo final sua alma fosse julgada segundo os desígnios de Deus” (AMARAL, 2004, p. 3).

da obra literária *Nadja* que nos parecem deixar evidente a busca do personagem Breton por desvendar o enigma que Nadja, a encarnação da estética da histeria, representa.

Meu objetivo foi demonstrar como Nadja, enquanto sujeito dividido, \$, haveria de assumir a posição de agente na articulação discursiva que Breton ilustra em seu livro, ao mesmo tempo, que ele assume a posição de Outro, o significante mestre, a quem ela se endereça. E na posição do sujeito dividido, \$, Nadja seduz Breton e o impulsiona a desejar saber sobre o seu enigma.

Ao mesmo tempo, Nadja encarna a estética da histeria, a expressão suprema de arte que os Surrealistas enalteciam, a partir da valorização dos trabalhos de Charcot e Freud. Ela se torna para Breton um enigma e ele é seduzido por aquela “alma errante” (BRETON, 1928, p. 70). Em forma de diário, descrito tal como os relatos médicos, Breton narra sua busca por desvendá-la.

Para os Surrealistas, a histeria estava para além do sintoma, representava um furo no saber instituído, uma possibilidade de *vir a ser* revolucionária. Na compreensão surrealista da histeria enquanto estética, a liberdade era o ideal e a beleza convulsiva histérica fascinava porque impulsionava a criação, a produção de um saber que ainda não estava posto num mundo moderno em que se impera o sujeito cartesiano que alia verdade e saber.

Assim, é nesse mesmo mundo denunciado pelos surrealistas que somente o sujeito dividido do discurso da Histérica pode pedir para fazer análise (JULIEN, 2003). Por isso, será a instauração do discurso histérico que marcará a entrada do sujeito no processo de análise, evidenciando a disjunção entre verdade e saber, possibilitando ao analisante que este demande do analista, indagando-lhe sobre o seu desejo que ele supõe que o analista, na posição de mestre, possa saber (NERI, 2005).

Por isso mesmo que Lacan (1969, p. 28) assinala que a psicanálise “impõe um dever de interrogação”. E a histeria está no alicerce da Psicanálise e tem lugar fundamental na teoria dos discursos de Lacan. Juntamente com o discurso do mestre, do discurso do universitário e do discurso do analista, o discurso da histérica compõe os quatro tempos da análise e marca o início do processo analítico.

Referências

ADES, D. Dadá e Surrealismo. In: STANGOS, N. (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

ALEXANDRIAN, S. *O surrealismo*. São Paulo: Verbo Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.

ALONSO, S. L.; FUKS, M. P. *Histeria*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

AMARAL, F. A. Nobreza, poder e legitimidade no Romance de Melusina de Jean d'Arras. In: *Anais do XVII Encontro Regional de História: O lugar da História*.

ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004, p. 1-8.

BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BRETON, A. (1928). *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify Ed., 2007.

BROUSSE, M-H. O saber dos artistas. In: LIMA, M. M. de L.; COUTINHO JORGE, M. A. (Org.). *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Cia. De Freud, 2009.

CHEMAMA, R. *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*. Rio Grande do Sul: CMC Ed., 2002.

COELHO, C. M. S. *Psicanálise e laço social: uma leitura do seminário 17*. *Mental*, vol. 4, n. 6, p. 107-121, jun. 2006.

COUTINHO JORGE. *Sexo e discurso: em Freud e Lacan*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

COUTINHO JORGE, M. A.; FERREIRA, N. P. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DAMON, M. *Ensaio sobre a topologia laciana*. Porto Alegre: Artmed, 1994.

DOR, J. *Estruturas e clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Ed., 1991.

FLESLER, A. O discurso da histérica. In: VEGH, I. (et. al.). (Orgs.). *Os discursos e a cura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Obras Completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905). Fragmento da análise de um caso de histeria. In: *Obras Completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1905). Três ensaios sobre a sexualidade. In: *Obras Completas*, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1930). Mal-estar na Civilização. In: *Obras completas*, vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JULIEN, P. *Psicose, perversão, neurose: a leitura de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

LACAN, J. (1969-1970). *O Seminário, Livro 17: o avesso da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

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

MORAES, E. R. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.

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

_____. O teatro da histeria: a subversão do sujeito da razão. In: MARTINS, A. (et. al.). (Orgs.). *Lições de Psicanálise: sedução e fetiche na comunicação*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

QUINET, A. *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIEMENSCHNEIDER, F. *Da histeria: para além dos sonhos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ROUDINESCO, E. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROUDINESCO, E; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TRILLAT, E. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

**BEAUTY WILL BE CONVULSIVE OR WON'T BE:
The hysteric's discourse and the aesthetics of hysteria in the surrealist novel *Nadja***

ABSTRACT:

Listening to the hysterical women, Freud founded Psychoanalysis. Later on, Lacan presents the hysteric's discourse as condition for the analytical process. The hysteria raises aesthetic questions in the artistic field as it does in Psychoanalysis. The purpose of this essay is to seek connections between the hysteric's discourse and the aesthetics of hysteria of Surrealism in the literary work *Nadja* (1928) by André Breton. *Nadja*, as a divided subject, \$, can be seen in the position of agent in the discursive articulation that Breton constructs in his book. At the same time, Breton as a character in the book assumes the position of the Other, the master signifier, whom she addresses. *Nadja*, in the position of the divided subject, \$, seduces Breton and encourages him to wonder about her enigma. Such an analysis of a literary character as *Nadja* can raise interesting questions about the hysterical discourse and thus about the clinical work.

KEYWORDS: Hysteria. Surrealism. Hysteric's discourse. Aesthetics of hysteria. *Nadja*.

**LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS:
Le discours hystérique et la esthétique de l'hystérie en œuvre surréaliste *Nadja***

RÉSUMÉ:

Écoute hystériques, Freud a fondé la psychanalyse. Plus tard, Lacan présente le discours hystérique comme condition au processus analytique. Comme en psychanalyse, l'hystérie soulève des questions dans l'esthétique artistique. Le but de cet essai est de rechercher des liens entre le discours de l'hystérie et la esthétique de l'hystérie du surréalisme littéraire dans *Nadja* (1928) d'André Breton. *Nadja*, tout en étant sujet divisé, \$, peut être vu dans la position d'agent dans l'articulation des constructions discursives qui livre Breton. Dans le même temps, le caractère breton prend la position de l'Autre, du signifiant maître, à qui elle s'adresse. *Nadja*, la position du sujet divisé, \$, séduit Breton et l'encourage à s'interroger sur son (ses) puzzle. Une telle analyse d'un personnage littéraire comme *Nadja* peut apporter d'intéressantes questions sur le discours hystérique et donc du travail clinique.

MOTS-CLÉS: Hysteria. Surréalisme. Discours hystérique. Esthétique de l'hystérie. *Nadja*.

A BELEZA SERÁ CONVULSIVA OU NÃO SERÁ: O discurso histórico e a estética da histeria na obra surrealista *Nadja*

Recebido em: 16.01.13

Aprovado em: 30.01.13

© 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

RAPPORT AU SAVOIR : quel est le prix à payer ?

*Vitor Ferrari**

RÉSUMÉ:

L'article a comme objectif faire un bref exposé du concept de « rapport au savoir » en démontrant son utilité pour la clinique psychanalytique à l'université.

MOTS-CLÉS : Rapport. Savoir. Psychanalyse. Université.

***Vitor Ferrari.** Psychanalyste, spécialiste en théorie psychanalytique UFMG, Maître en Psychanalyse et Psychopathologie Univ. Paris 7 E Doctorant en Psychanalyse et Psychopathologie Univ. Paris 7.

Rapport au savoir : quel est le prix à payer ?

Comme nous rappelle Hatchuel (2007) dans le contexte universitaire nous sommes tous confrontés à la question de l'apprentissage et du savoir : nous savons des choses, nous en transmettons et nous en acquérons de nouvelles, volontairement ou non, et ces activités provoquent en nous des mouvements psychiques et des affects plus ou moins conscients. Ces mouvements psychiques nous touchent sans que nous nous en rendions toujours compte, et peuvent entraver notre apprentissage ou même avoir l'effet contraire de nous pousser dans une quête parfois insatiable de savoirs ; à d'autres moments , ils nous empêchent d'utiliser des savoirs acquis, du moins en théorie. Ces mouvements psychiques changent notre relation avec l'autre lorsque celui-ci s'avère- au moins dans notre croyance – être sujet porteur d'un savoir que nous désirons ou susceptible d'acquérir un savoir que nous souhaitons transmettre.

La notion de rapport au savoir peut nous aider à mieux comprendre les enjeux psychiques des acteurs à l'université, c'est-à-dire les élèves et des enseignants. Selon Hatchuel (2007) cette notion nous proportionne une vision de l'individu dans tout ce contexte affectif, où la question du désir de savoir et ce que le savoir représente d'un point de vue fantasmatique pour le sujet, apparaît comme fondamentale pour cette notion. La théorie psychanalytique nous aide à donner du sens aux activités d'apprentissage et d'enseignement. A travers la psychanalyse nous pouvons aussi mieux comprendre comment se jouent, au niveau du sujet, certains déterminismes sociaux. Comme affirme Hatchuel (2007) :

Que représente le savoir pour chacun ou chacune d'entre nous ? Que pensons – nous, ressentons – nous, vivons- nous lorsque nous savons quelque chose, croyons savoir ou ne pas savoir, apprenons, essayons ou refusons d'apprendre, enseignons, produisons un savoir ? A quoi nous renvoie notre apprentissage ou notre non-apprentissage, que cherchons – nous à travers le savoir, quels compromis tissons – nous avec lui ? Désir, blocages, résistances, avidité, sentiment d'étrangeté ? Ces interrogations nous confrontent à ce que nous appelons la « singularité du sujet », ces histoires personnelles qui nous portent au moins autant que nous les portons. (HATCHUEL, 2007 : 14)

D'après Hatchuel (2007) notre rapport au savoir renvoie à des problématiques profondément ancrées dans son histoire personnelle et réactive les interrogations jamais résolues de notre petite enfance. Car savoir c'est, fantasmatiquement, faire face, ne plus dépendre de l'autre et de l'incertain. Le rapport au savoir, en perpétuelle évolution, structure chaque sujet dans son rapport au monde. D'accord avec Bourdieu (1970) le rapport au savoir

s'élabore avant tout dans le contexte familial et qu'il sera fortement marqué par celui des parents, dans une logique déjà largement étudiée par la sociologie. A travers l'étude de différentes histoires particulières nous comprenons mieux comment les logiques sociales influencent et déterminent la construction du rapport au savoir. Selon Hatchuel (2007) la réalité fantasmatique dans laquelle le sujet est inséré est un bon point de départ pour comprendre le rapport au savoir. Dans la notion de rapport au savoir il ne s'agit pas de rapport d'un sujet et d'un savoir précis, mais du rapport au savoir entendu dans sa globalité, comme une entité autonome. La notion de savoir donne sustentation à cette globalité, puisque le savoir implique structurer et relier connaissances et expériences. Le savoir est issu de la réorganisation, ainsi que le nouveau s'ajoute à l'ancien, il le réorganise. Le savoir se différencie de la connaissance, plus intime dans la mesure où il doit pouvoir s'énoncer. Comme affirme Foucault :

”Un savoir, c'est ce dont on peut parler dans une pratique discursive qui se trouve par la spécifiée...un savoir, c'est aussi l'espace dans lequel le sujet peut prendre position pour parler des objets auxquels il a affaire dans son discours”(FOUCAULT, 1969 : 123).

La définition de Foucault (1969) démontre comment le savoir se lie au pouvoir : en donnant des noms aux phénomènes on les circonscrit, et celui qui met en forme le savoir imprime et diffuse sa vision du monde.

D'après Hatcuel (2007) le savoir, en fin de compte, présente quatre caractéristiques : proche du savoir-faire, il n'existe que par l'action qu'il permet ; se présentant sous la forme d'un discours il s'inscrit dans une réalité sociale et culturelle, et devient donc lui-même source de pratiques sociales ; réflexif, il implique la conscience de savoir ; enfin, il ne s'exerce que dans l'interaction, voire collectivement.

Comme affirme Hatcuel (2007) la notion de rapport au savoir apparaît chez Lacan dans une communication lors d'un congrès à Royaumont en 1960 à propos d'un questionnement par rapport à la posture de la philosophie. Ensuite elle est reprise dans le texte de 1965 « La science et la vérité » où Lacan, à propos de la rupture entre Freud et Jung et des fondements de la science moderne, utilise l'expression « sujet composé d'un rapport au savoir ». Encore dans les Ecrits, Lacan, dans le texte « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », différencie savoir et vérité en utilisant la notion de rapport au savoir. Pour Lacan, essentiellement, la question du savoir rejoint celle du désir, et de la conscience de ce désir. Le rapport au savoir serait le passage d'un intérêt qui ne sait pas à un intérêt qui se sait. Le discours laisse le sujet loin du désir, du savoir.

Hatchuel (2007) :

Le rapport au savoir dit respect aux conceptions et les options relatives aux contenus que véhicule tout acte de formation : savoir au sens large du terme et recouvrant l'habituelle trilogie des savoirs, savoir-faire et savoir-être... Ce rapport au savoir peut être conçu soit comme un rapport avec la connaissance produite par la société savante, et qu'il convient de diffuser dans la société, soit comme un rapport avec le savoir partagé d'une certaine façon par toute société dont il faut mettre en relation les différents dépositaires, soit comme un rapport de production personnelle du savoir par l'appropriation de constructions théoriques empruntées à la société savante pour favoriser les ruptures et les reconstructions sans l'univers personnel de la connaissance. (LESNE cité par HATCHUEL, 2007:24)

D'après Hatchuel (2007) il faut vouloir savoir et vouloir ce que permet le savoir pour y accéder, quand bien même le savoir donne à qui le détient un privilège qui ne vaut pendant que d'autres ne l'acquièrent pas. Parce que, si le savoir est conçu comme une des choses qui puissent se donner sans se perdre, les conséquences sont que : les privilèges liés au fait d'être l'unique détenteur d'un savoir donné sont, eux, fragiles et passibles d'être remis en cause, dans le contexte de la réalité sociale, mais aussi d'un point de vue fantasmatique. Fantasmatiquement, celui ou celle qui détient un savoir prend une aura particulière qui l'éloigne du commun des mortels.

Comme nous avons dit précédemment apprendre c'est introduire du nouveau dans l'ancien qu'il faut réorganiser. Dans le cas où ce lien ne se construit pas suffisamment le processus d'apprentissage peut mettre en danger l'identité de l'individu. Le risque pour l'individu est de refuser le nouveau et de se raccrocher à l'ancien. Pour Bautier (1998) le risque le plus grand est si on considère les savoirs comme des définitions identitaires de soi, et non pas comme des représentations du monde des perspectives différentes sur des objets réels

D'après Beillerot (1989) le rapport au savoir est défini comme un « processus par lequel un sujet, à partir des savoirs acquis, produit de nouveaux savoirs singuliers lui permettant de penser, de transformer et de sentir le monde naturel et social ». Cette définition démontre la dimension active et dynamique du sujet dans la constitution de son rapport au savoir. Selon Hatchuel (2007) le rapport au savoir est toujours de l'ordre d'inachevé, il n'est jamais donné de façon définitive, il se construit et s'élabore tout au long de la vie. Le psychisme du sujet et son inconscient s'insèrent dès le début, dans une dynamique familiale, sociale et historique. A partir de cette dynamique est possible de comprendre ce que le savoir peut représenter pour le sujet. Le sujet considère le savoir comme un objet, comme un support

de l'investissement affectif et pulsionnel soumis à des projections et des fantasmes. Dans cette perspective le désir accomplit un rôle fondamental. Comme nous le savons, le désir de savoir rejoint fréquemment d'autres désirs. Désir d'obtenir ou d'atteindre ce que l'on imagine que le savoir apporte : l'amour et la reconnaissance de l'autre.

Freud (1905) dans son texte, « les trois essais sur la théorie de la sexualité », décrit « la pulsion de savoir » qu'il localise au sein du complexe d'Edipe en lien avec la curiosité sexuelle. L'enfant, ayant peur d'être abandonné, demande comment et pourquoi il est arrivé et au même temps interroge le désir parental. Comme nous le savons, le désir des parents n'est pas limité au désir d'avoir un enfant, il y a aussi le désir d'un homme envers une femme et d'une femme envers un homme. L'enfant alors est exclu de ce désir de couple. La curiosité sexuelle contient des éléments conflictuels, car elle va à l'encontre d'un interdit et une frustration. Il faut que l'enfant accepte que ses parents aient d'autres désirs au-delà du désir d'avoir un enfant. Par rapport à l'investigation sur les questions sexuelles Freud met en évidence trois aspects : elle se fait solitaire, sans que les parents sachent; et à cause de l'immaturité sexuelle du jeune enfant, elles sont partiellement, vouée à l'échec. Comme nous affirme Hatcuel (2007) l'agressivité occupe une place importante dans la pulsion de savoir, elle se situe dans le conflit et la culpabilité. L'origine de la pulsion de savoir a comme racine un désir d'autonomie, désir de remplacer l'adulte –objet. Il faut donner une place à ses angoisses pour commencer une démarche d'appropriation du savoir. Dans le cas où une anxiété légère, produite par le fait de ne pas savoir, amène le sujet à chercher, les sujets en difficulté psychique sont atteints par une frustration très forte qui donne lieu à des angoisses anciennes tels que : éclatement, abandon, dévoration etc. Il faut, pour apprendre, accepter de ne pas tout savoir, faire le travail de deuil de la toute-puissance infantile, accepter l'effort d'apprendre et au même temps renoncer à l'idée que le savoir est donné. Cependant quand la frustration est ressentie comme insurmontable et la distance proposée à l'apprentissage est trop grande, ce renoncement devient impraticable. L'enfant va alors être graduellement incité à changer ce qu'il appelle des « objets de savoir privés », les « objets » de la pulsion de voir et de la pulsion d'emprise, par des objets du savoir ordinaire, qui ont valeur sociale parce que la société les a institués comme tels.

Dans cette perspective Mosconi (2000) affirme que le savoir, sous cette forme socialisée, peut être considéré comme un objet transitionnel au sens de Winnicott. Car le savoir sert de lien entre soi et l'extérieur : le savoir est premièrement extérieur, nous le faisons nôtre à travers l'apprentissage. La socialisation du rapport au savoir nous amène à

une modification du type de satisfaction : l'individu va laisser la satisfaction fantasmatique par le plaisir de comprendre le réel en vue de le modifier. L'enfant, en interaction avec son entourage pour la satisfaction de ses besoins, devient ainsi un individu social. Avec la socialisation du rapport au savoir, l'enfant dispose d'un minimum de pouvoir sur le monde, capable d'augmenter ce pouvoir par l'apprentissage par la réflexion et la coopération. Néanmoins une constante réside : le enjeu de l'apprentissage et du savoir renvoie toujours aux questions de dépendance à l'adulte et en particulier au sentiment de culpabilité que l'enfant développe lorsqu'il débute une démarche d'émancipation. Car le savoir est d'abord vécu comme une propriété parentale qu'il faut voler aux parents. Pour accepter d'apprendre, il faut prendre le risque de sortir de la dépendance, ceci est possible seulement si on se sent à l'abri d'une possible vengeance et assez confiant en soi-même pour prendre en charge cette indépendance.

D'après Hatchuel (2007) l'acte d'apprentissage est soumis à la même règle. Le risque fantasmatique de perdre sa place de « petit » ou de « protégé » y joue un rôle singulier. D'un côté, c'est un risque psychique important, parce qu'il renvoie à l'angoisse de mort du bébé. Comme nous avons déjà dit, un nouveau-né abandonné est condamné à mort, de ce fait devient l'abandon le pire risque pour lui et, ultérieurement, la trace psychique qui reste de cette période de notre vie. D'un autre côté, c'est là le paradoxe avec toute sa richesse : c'est en même temps un acte si dangereux (apprendre, donc communiquer à autrui que l'on peut se passer de lui, substituer, fantasmatiquement le savoir à la protection parentale) qui, précisément, peut permettre de diminuer le risque, en donnant réellement davantage confiance en nos capacités propres.

Selon Hatchuel (2007) le rapport au savoir de chacun s'encadre ainsi dans un contexte anthropologique et culturel donné. Une de ses hypothèses, et à laquelle nous comptissons, c'est que ce contexte, façonné au fil du temps par les sociétés, offre aux individus un cadre qui les aide à aménager leurs conflits psychiques et leur permet de vivre à peu près correctement avec cela.

Dans le contexte de l'enseignement le désir d'enseigner va se développer en lien avec le désir d'indépendance et liberté, le désir d'enseigner relie aussitôt le désir d'apprendre. Hatchuel (2007) nous présente le cas très illustratif de Simone de Beauvoir comme exemple :

Ainsi fait-elle la classe à sa petite sœur dès son entrée à l'école, mais pas pour jouer : elle va effectivement lui apprendre à lire, écrire et compter. Elle présente cet acte d'enseignement comme la réalisation du désir de prendre la place de l'adulte :

« Je connus dès l'âge de six ans l'orgueil de l'efficacité... Je n'imitais pas les adultes : je les égalais ... J' échappais à la passivité de l' enfance » Avec une rare lucidité , elle nous livre le fantasme qui étaye ce projet de devenir enseignante : « Adulte , je reprendrai en main mon enfance et j' en ferai un chef-œuvre sans faille » (HATCHUEL, 2007 : 92).

Ce fantasme décrit en haut est très présent chez les enseignants. Kaes (1975) dans son œuvre « Fantasme et formation », nous montre que le désir d'enseigner peut constituer un moyen pour contester le rapport de filiation et ainsi devenir soi-même sa propre origine, ce qui retourne à recréer comme moi idéal tout-puissant.

Selon Devereux (1980) la théorie et le savoir peuvent être des réponses aux conflits psychiques des individus et constituer ainsi une part importante d'un équilibre dynamique et vulnérable dans notre rapport au monde. Hatchuel (2007) soutient que parce que la théorie et le savoir peuvent se transmettre à autrui, ces outils peuvent également rencontrer et aider d'autres structures psychiques.

Comme nous avons déjà dit, à partir de Freud (1905) dans son texte « les Trois Essais sur la théorie de la sexualité », le savoir est une défense, construite par l'individu pour faire face aux questions qui l'angoissent. Il est probable que le schéma utilisé par l'enfant pour comprendre d'où viennent les bébés, pour se défendre de l'angoisse provoquée par l'arrivée d'un nouveau enfant, soit reproduit pendant toute la vie, et à cause de cela nous recueillons, organisons et théorisons des données pour trouver un sens acceptable au monde.

Pour Hatchuel (2007) nous pouvons dire que nous nous intéresserons à ce que nous pouvons aborder et laisserons de côté ce qui nous semble intraitable. Les choix disciplinaires des chercheurs, par exemple, peuvent donc être vus comme des stratégies défensives dans le sens où elles nous permettent d'ordonner notre rapport avec le monde, d'un mode qui répondra de façon satisfaisante à nos conflits psychiques. Ces conflits sont les mêmes que produit notre culture. Le savoir que nous produisons pour nous-mêmes, qui est d'abord privé, prend au fond de ce contexte culturel pour s'élaborer. A cause de cette double inscription dans le collectif le savoir peut être à son tour partagé. Le succès d'une théorie peut signifier probablement qu'elle apparaît au bon endroit, dans un bon moment pour fournir, dans des termes suffisamment proches de la façon de pensée « commune », des réponses psychologiquement plus acceptables que celles qu'avaient été élaborées jusque-là. Nous pouvons penser aussi qu'un « besoin de savoir » apparaît lorsque les références disponibles dans une société pour limiter nos angoisses ne sont plus suffisantes.

Selon Mendel (2002), la dépendance initiale intense à nos parents, sans lesquels nous ne pouvons survivre pendant les premiers mois de vie, inscrit dans notre structure psychique une angoisse très profonde d'être abandonné qui peut être facilement réactivée dans les moments d'émancipation.

D'après Hatchuel (2007) la différenciation faite par la sociopsychanalyse entre plaisirs d'ordre familial, affectif (être pris en charge, être aimé, voir quelqu'un attentif à soi) et plaisirs d'ordre psychosocial (réussir quelque chose), aide à comprendre comment l'enfant construit son rapport au monde et au savoir. L'affectif en est le support : on réussit dans le début sous le regard de l'adulte, mais on s'en détache ensuite pour jouir le plaisir de la réussite par elle-même et de la confiance qu'on a dans sa propre capacité à réussir et à dépasser les obstacles. Le véritable plaisir à l'école est celui de réussir et les élèves ne s'y trompent pas, demandant qu'on leur dise leurs erreurs et qu'on les encourage. Lorsque les conditions ne permettent pas d'investir correctement ces plaisirs, ils se referment, à défaut, sur des plaisirs psychoaffectifs.

D'après Hatchuel (2007) l'enseignant en classe est un être humain dans le contexte de son travail. C'est un sujet divisé entre la conscience et la partie plus sombre de son psychisme, il est aussi en présence d'autres sujets qui sont aussi soumis à leurs pulsions inconscientes. Cette situation déjà complexe, est constituée par des phénomènes des groupes, qui vont au-delà de l'addition des psychismes individuels. Comme toute autre situation de travail, la situation d'enseignement est susceptible d'inciter tous les conflits psychiques « ordinaires » : doute, peur de mal faire, besoin de reconnaissance accentué par le manque de lieu pour évoquer les difficultés, etc. Néanmoins la situation d'enseignement possède sa spécificité propre. Savoir administrer la demande constitue la nécessité plus importante. L'enseignant, responsable de transmettre un savoir, est exposé au jeu d'une demande, compris comme demande de savoir ; mais cette demande de savoir cache d'autres demandes imaginaires, qui ne sont pas adressées à l'enseignant en tant que personne, mais à travers lui, au « sujet supposé savoir ». Dans ce contexte pédagogique les élèves-sujets réactualisent des demandes bien plus anciennes, adressées en réalité aux images parentales. Fantasmatiquement, l'adulte enseignant est celui qui pourrait remplir l'ensemble des manques laissés par toutes les demandes antérieurement insatisfaites.

Hatchuel (2007) :

Cette demande interminable peut être extrêmement valorisante, d'autant plus si l'on se risque à l'utiliser comme monnaie d'échange. En s'imaginant y répondre, au risque évidemment de s'épuiser et de se « vider », dans tous les sens du terme, on pourra espérer compter, en retour, sur un minimum d'amour et de reconnaissance, enfermant ainsi l'autre – élève dans un contrat imaginaire très complexe où l'on ne sait plus bien à la fin qui demande quoi et à qui... Surtout, entrer dans un tel mécanisme revient à asseoir son autorité sur un fantasme au détriment du pouvoir réel, concret que lui donne son savoir réel (guider, sanctionner, sélectionner par exemple) même si ce pouvoir est évidemment plus limité qu'un pouvoir fantasmatique. Ce décalage va entraîner une situation d'« incomplétude narcissique », la peur de n'être rien si on n'est pas tout et si on ne répond pas aux attentes de l'autre. L'enseignant pris dans ce cercle vicieux sera alors tenu d'anticiper à rapter le désir de savoir de l'élève, qui n'a plus le choix de vouloir, ou non savoir et doit faire allégeance à l'adulte (HATCHUEL, 2007 : 124).

Pour échapper de ce cercle vicieux un travail de lien devient nécessaire. Selon Laville (2003), l'essentiel du travail enseignant consiste en savoir construire des liens et à les maintenir. Enseigner c'est effectivement se relier, pendant longues heures, à un groupe d'étudiants avec notre mode de lien aux autres qui répète et démontre ce qu'il y a de plus intime en nous, notre rapport à nous-mêmes et au monde, dans ce jeu constant d'attentes, de représentations et de fantasmes. C'est à travers ce lien que nous devons mettre les élèves en relation avec ce savoir que nous avons choisi de représenter. L'enseignant est cible de tous affects qui traversent l'apprentissage. Les affects sont intensément projetés sur l'enseignant qui devra savoir traiter ces manifestations, parfois violentes, et/ou déstabilisantes, en sachant qu'elles ne lui sont pas adressées en tant que personne, mais par ce qu'il représente. L'enseignant doit développer un rapport assuré à ce savoir face aux projections des élèves qui passent par des états émotionnels variés. Dans la modification de leur rapport au savoir qui est construit avec l'enseignant, les élèves peuvent adopter plusieurs types de positions, réveillés par la situation présente, mais toujours en lien avec leur propre configuration psychique. Laville (2003) en s'utilisant de Winnicott propose la notion de « holding didactique » qui caractérise le fait de rassurer en groupe d'élèves en accommodant ses émotions, pour les faire entrer en rapport avec le savoir enseigné. Cette fonction, qu'elle qualifie de « contenante », en reprenant le terme de Bion, doit être assez élastique pour se laisser allonger et déformer, en même temps que assez ferme pour résister à ces attaques.

Pour Hatchuel (2007) :

L'interaction de tous ces psychismes crée une atmosphère particulière : chacun pourrait dire, s'il ou elle était entraîné à expliciter ce qu'on ne formule pas d'ordinaire, comment il ou elle ressent cette atmosphère et exprimer comment les affects qui circulent dans cet espace le ou la traversent, en choisissant par exemple des qualificatifs tels que chaud, froid, vivant, mécanique, agressif, chaleureux,

terrorisant, persécuteur, inhibant, euphorisant, etc... L' hypothèse peut alors être avancée que ce climat psychique, installé avec le concours des élèves va induire ce que l' enseignant manifesterait de son rapport au savoir dans la situation didactique, et donc ce que les élèves en recevront. L' adulte délimite l' espace psychique de la classe par une « enveloppe psychique » que l' on peut décrire en analysant son discours mais aussi son comportement non verbal, sa voix, son regard, son corps (HATCHUEL, 2007 : 133).

Laville (2003) construit la conceptualisation du « moi enseignant » en utilisant la conception freudienne du moi comme un système combinant plusieurs lieux psychiques qui ont des fonctions spécifiques. Le « moi professionnel » serait soumis à trois instances qui sont mobilisées par la pratique : un « surmoi » didactique et institutionnel qui intériorise les pressions de l' institution ; un « idéal du moi » pédagogique et didactique , qui est d' accord avec les idéaux constitués au long du parcours professionnel et un « ça » dirigé par des pulsions inconscientes. Le moi est donc tourmenté par des forces contradictoires, ainsi la résolution du conflit renvoie à la singularité de chaque « moi- enseignant ». Pour rendre plus malléable le transfert didactique et construire une rencontre viable, où les plaisirs transcenderaient les souffrances, le prix à payer serait d' assouplir l' appareil psychique. Pour faire cela il faut imposer aux enseignants un travail psychique dans des dispositifs adaptés. Le sens du travail suggéré en groupes d' analyse des pratiques, n' est pas de trouver des solutions miracles, mais d' effectuer un travail patient d' élaboration, qui sera toujours inachevé mais qui est possible de se réactualiser régulièrement. Dans le cas où l' enseignant développe une connaissance empathique liée à ce mode de compréhension, la manière de se lier aux élèves a des chances de changer de manière imperceptible. Ce changement fera en sorte que l' élève soit traité comme sujet, porteur d' un désir autonome. Cela ne veut pas dire que le désir de l' élève doit être tout-puissant, néanmoins il doit être entendu et à partir de cela nous devons nous positionner par rapport à lui. De cette manière l' élève ira avoir plus de chances de se sentir respecté dans son intimité, et aura probablement moins nécessité de jouer ses conflits sur la scène publique. Il faut accepter que les élèves aient « leurs raisons » et admettre cette part d' inconnu en établissant avec l' élève un lien dans le cadre de cette rencontre professionnelle. L' enseignant ne doit pas connaître exactement les arrangements de ses élèves mais, en compensation, il doit savoir que ces arrangements exigent du sujet beaucoup d' énergie pour être maintenus et que ces équilibres ne sont pas faciles à faire évoluer. Pour l' enseignant en début de carrière la question devient décisive : le rôle des formateurs qui pourraient accompagner valablement les jeunes collègues dans cette passe d' « adolescence

professionnelle » est très important. Les formateurs doivent promouvoir l'interrogation sur ce passage que nous ne finissons jamais de traverser.

Affirme Hatchuel (2007) :

Découvrir d'où l'on vient, fantasmer l'objet manquant, accepter de s'approprier un attribut parental, concevoir un monde dans lequel la place du sujet soit celle qui nous convient, écrire pour exister à l'égal des hommes, faire ce qu'on nous dit pour ne pas prendre le risque de « mal faire », se identifier à un parent ou à un autre, explorer ses propres possibilités, autant d'enjeux qui peuvent être celui du sujet apprenant et montrent que la question du rapport au savoir est avant tout celle du lien et de l'autonomie du sujet. Ce sont ces enjeux autour du savoir qui rendent probablement si difficile la perception des enjeux d'autrui : lorsqu'un objet contribue profondément à notre équilibre psychique, on conçoit qu'il soit difficile de lui imaginer une autre place que celle que nous lui avons attribuée. C'est ce qui explique, sans doute malgré la fécondité de la notion depuis quelques années, le petit nombre de recherches l'abordant d'un point de vue psychanalytique (HATCHUEL, 2007 : 133).

D'accord avec Hatchuel (2007) c'est à cause de cela, qu'il n'est pas étrange que la notion de rapport au savoir soit née au même temps dans les trois champs de la psychanalyse, de la sociologie de la domination et de la recherche sur la formation des adultes, au cours d'une décennie qui a changé les notions d'autorité et de rapport à l'autre.

Parce que apprendre, c'est d'abord accepter de recevoir de l'autre : même dans les cas des autodidactes, ils savent que le savoir qu'ils découvrent a été élaboré par autrui. Le savoir est alors toujours une offre qui vient d'un autre, fantasmatique ou réel, et il met en débit celui qui le reçoit. Selon Nayrou (2001), être en dette, c'est être dans la position de l'enfant qui est incapable de rendre, et qui peut seulement recevoir. La dette est vécue comme un sentiment de dépendance intolérable pour le psychisme, qui devra donc se défendre. Une de ces stratégies de défense peut consister dans la croyance que le savoir a été volé, et non reçu (comme nous enseignent de nombreux mythes autour du savoir, de Prométhée à Adam et Eve). L'autre stratégie consiste en considérer que le savoir qui nous a été donné n'est pas entièrement celui que nous recevons, que nous ferons autrement, pour nous-mêmes.

Selon Hatchuel (2007) dans toutes les situations nous devons nous interroger sur ce que cet autrui réel ou imaginaire, à qui nous devons ou volons le savoir, va nous demander d'en faire, sur ses motivations à nous le transmettre ou au contraire à vouloir le garder pour lui et sur la liberté qui nous sera laissée d'en faire ce que nous voulons. Le savoir ne peut être compris sans le rapport au savoir, c'est-à-dire, entre autres la perception que nous avons de l'utilisation du savoir nouvellement acquis. Il faut s'assujettir à la logique d'un nouveau savoir

ou le faire entrer dans la nôtre ? Nous pouvons oublier ce que nous savons? La question fondamentale est : quel est finalement le prix à payer pour savoir ? S'il est aperçu comme trop élevé, il est très probable que l'on préférera s'en abstenir. A cause de cela, l'accompagnement de tout apprentissage est important, sera le processus d'apprentissage qui ira donner à l'apprenant des pistes, conscientes et inconscientes de ce prix à payer.

Comme nous rappelle Hatchuel (2007) la posture que nous adoptons face aux contenus de savoir nous influence beaucoup plus que les propres contenus. Savoir seulement ne suffit pas, si nous ne savons pas quoi faire de notre savoir. Pour que les savoirs ne deviennent pas uniquement des informations stockées, il faut accompagner, pour nous-mêmes et pour les autres, le changement psychique nécessaire à tout véritable apprentissage. Nous devons réaliser un travail sur nous-mêmes pour ne pas courir le risque de rester soumis au savoir, qui peut apparaître d'un côté positif comme une injonction et du côté négatif comme un danger ou un extérieur inaccessible. N'est pas le savoir lui-même qui est de l'ordre de l'émancipation, mais est la posture adoptée face au savoir qui est émancipatrice. Freud démontre de manière claire que le savoir peut aussi assumer un rôle de défense, important en tant que tel, mais qui peut nous solidifier, si nous restons fixés dans nos inhibitions les plus profondes. L'illusion réside effectivement dans la croyance qu'une meilleure connaissance nous amènerait à la bonne action, évitant ainsi tout risque. C'est l'illusion d'un savoir qui déciderait et solutionnerait les conflits, en substituant les choix d'ordre éthique et politique. Le savoir n'a pas le pouvoir d'éviter les risques, il nous permet seulement de mieux mesurer ceux que nous prenons et, principalement, notre capacité à les prendre en charge ou non.

Referências

- BAUTIER, E. *L'expérience scolaire des nouveaux lycéens*. Paris : Armand Colin, 1998.
- BEILLEROT, J. *Savoir et rapport au savoir : elaborations théoriques et cliniques* Paris : Editions universitaires, 1989.
- BOURDIEU, P. : PASSERON, J.C. *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Editions de Minuit, 1970.
- DEVEREUX, G. *De l'angoisse à la méthode*. Paris: Flammarion , 1980.
- FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- FREUD, S. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, , 1962.
- HATCHUEL, F. *Savoir, apprendre, transmettre : une approche psychanalytique du rapport au savoir*. Paris : La découverte, 2007.
- KÄES, R. *Fantasme et formation*. Paris : Dunod, , 1975-2001.
- LAVILLE, C. *Commencer sa vie d'enseignant*. Montréal : Editions nouvelles, 2003.
- MENDEL, G. *Une histoire de l'autorité*. Paris : La Découverte, 2002.
- MOSCONI, N. *Formes et formation du rapport au savoir*. Paris : L' Harmattan, 2000.
- NAYROU, F. Essai sur le don : l'inquiétante oralité dans l'ombre de la structure, *Revue française de psychanalyse*. Vol.85, N. 5, 2001.

RELAÇÃO COM SABER: qual é o preço à pagar?

RESUMO:

O artigo tem como objetivo fazer uma breve descrição do conceito de "rapport au savoir" demonstrando sua utilidade para clínica psicanalítica na universidade

PALAVRAS-CHAVE: Relação. Saber. Psicanálise. Universidade.

REPORT TO KNOWLEDGE: what is the price to pay?

ABSTRACT:

Article objective to make a brief statement of the concept of "knowledge report" by demonstrating its usefulness to the psychoanalytic clinic at the university.

KEYWORDS: Report. Knowledge. Psychoanalysis. University.

Recebido em: 23.04.13

Aprovado em: 17.05.13

© 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

PRELÚDIO À TARDE DE UM FAUNO: sobre o sujeito como insistência

*Adriana Simões Marino**

RESUMO:

O trabalho tem como objetivo tecer algumas considerações sobre o “Prelúdio à tarde de um fauno”, música de Claude Debussy, cuja composição teve sua origem em um poema oitocentista de Stéphane Mallarmé e, posteriormente, como derradeiro, uma coreografia de Vaslav Nijinsky. Na primeira parte, aborda o contexto histórico em que essas obras artísticas se inseriram, o modernismo do século XX. A seguir, tece algumas observações sobre o poema de Mallarmé e, posteriormente, são trazidas algumas características da música de Debussy, atentando para o conceito moderno de expressão musical. Apresenta algumas breves considerações sobre o balé de Nijinsky e, por fim, pretende extrair a noção de insistência enquanto marca do sujeito do inconsciente presente nessas obras. Objetiva sustentar, através da expressão musical oferecida por Debussy, uma noção de sujeito que pode ser reveladora dessa insistência.

PALAVRAS-CHAVE: Estética. Expressão musical. Modernismo. Psicanálise. Sujeito

* Psicanalista. Mestre em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP) e especialista em Psicopatologia e Saúde Pública (FSP-USP). Faz graduação em filosofia (FFLCH-USP) e formação em psicanálise (EPFCL-SP).

Introdução

O trabalho tece algumas considerações que têm como cerne o “*Prélude à l’après-midi d’un Faune*” (Prelúdio à tarde de um Fauno), composição musical do século XX de Claude Debussy, que teve sua origem em um poema oitocentista de Stéphane Mallarmé “*L’après-midi d’un Faune*” (A tarde de um Fauno) e como derradeiro um balé coreografado por Vaslav Nijinsky em 1912. A intenção é marcar, enquanto hipótese, a insistência como uma característica que entrecortaria esses distintos trabalhos; não por meio de uma busca de sentido que supostamente serviria de aporte para interligar essas obras, mas algo diverso desta pretensão. A ideia é elucidar a noção de insistência por meio do conceito de sujeito do inconsciente, conforme teorizado por Jacques Lacan. A insistência como dimensão daquilo que “não cessa de não se escrever”, mas que procura sua inscrição, através da presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto (LACAN, 1964/2008).

Do prelúdio de Mallarmé, passando pela música de Debussy ao balé de Nijinsky, pode-se dizer que nos encontramos no solo da estética moderna. Terreno pleno de inconformismo, onde a afetividade, o plano dos sentimentos e a harmonia, até então valorizado nas obras artísticas, passa por modificações (PERNIOLA, 1998). Nas obras citadas, sinaliza-se sua construção em torno de um vazio. Nesse sentido, como observa Safatle (2006), a arte é justamente uma tentativa de organização em torno de um vazio de representação, o que remete à noção de “impossível” em psicanálise.

Enquanto campo de investigação próprio do inconsciente, a psicanálise não resultará, neste trabalho, em um instrumento interpretativo dessas obras. Sabe-se quão limitado esse tipo de investigação pode ser e quão pouco pode contribuir para seus diferentes campos de manifestação (SAFATLE, 2006b). A proposta não é a de sobrepor essas diferentes manifestações artísticas, mas localizar algo de comum enquanto operador que permite uma transmissão sobre a incidência do inconsciente dentro dessa concepção específica de sujeito. Assim, ao nos atermos a cada uma dessas obras, dentro de seus campos específicos de racionalização, estamos aquém de uma expectativa compreensiva comum que pudesse totalizá-las em torno de um saber que se propusesse totalizador.

No Seminário de 1964, Lacan extraiu - partindo inclusive de algumas reflexões sobre a estética - operadores centrais para o campo psicanalítico. O inconsciente foi abordado por meio de quatro conceitos fundamentais (sujeito, pulsão, transferência e repetição),

centrando sua conceituação como rachadura, desfalecimento e tropeço, como aquilo que do sujeito não porta qualquer significado por resistir à significação (LACAN, 1964/2008).

É digno de nota, neste momento, que se faça uma observação quanto à conceituação de sujeito para a psicanálise. Diferente da psicologia que valoriza os aspectos da consciência psíquica e credita àquilo que é da ordem da percepção, a psicanálise entende que “o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica” (FREUD, 1900, p.637). Freud, em sua *Traumdeutung* de 1900, construiu uma analogia espacial para conceituar o inconsciente na psicanálise. Segundo ele, o inconsciente:

Em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais. (Ibid., p.639)

A complexidade dessa construção freudiana ganhou aspectos topológicos - a matemática que versa sobre lugares - em Lacan, na medida em que este autor ampliou e aprofundou a analogia freudiana ao falar de um sujeito descentrado, dividido pela linguagem (simbólico), dividido pelo eu (imaginário) e pelo real, trazendo o inconsciente à superfície. Esse conceito permite apreender que a adequação ao mundo, ou seja, a adaptação à norma condiz com uma impossibilidade inerente à própria constituição do sujeito, do inerente mal-estar dos laços sociais, dentro da concepção ética psicanalítica¹. Dessa maneira, o que causa e define o sujeito é a sua divisão subjetiva (\$). O sujeito é a cisão em que o simbólico e o imaginário tentam dar conta (como em um nó) desse impossível de significar (do “ser” do sujeito) que é da ordem do real (LACAN, 1975/2003).

Frente a essa concepção de sujeito, Safatle (2006b) considera que a psicanálise poderia autorizar-se a recorrer às artes, reconhecendo o caráter não saturável do universo simbólico da linguagem. Por meio dos desdobramentos acerca da pulsão e do objeto *a*, possibilitar-se-ia um campo profícuo não interpretativo das obras artísticas, mas indutivo de “dispositivos clínicos”.

Para isso, propõe-se o seguinte trajeto metodológico: Na primeira parte, o trabalho aborda o contexto histórico em que essas obras artísticas se inserem, o modernismo do século

¹ Até a década de 70, Lacan sustentou a ética psicanalítica segundo a oposição do imperativo categórico de Kant “Age de sorte que a máxima de tua ação possa ser tomada como máxima universal” para o imperativo do “agir de acordo com o próprio desejo” influenciado pela obra de Sade. A ética psicanalítica é, portanto, da ordem do singular, ou seja, não passível de fundamento “moral” por não participar dos ideais de comportamento de toda uma sociedade (LACAN, 1959-1960/1997).

XX. A seguir, são trazidas algumas observações sobre o poema de Mallarmé, por ser a obra que antecedeu a composição musical de Debussy. Neste momento, far-se-á uma escansão para que se possa atentar sobre essa referida obra, para algumas de suas principais características, atentando para sua importância dentro do escopo da estética moderna, especialmente no que concerne ao conceito de expressão musical. Na terceira parte, apresentam-se algumas breves considerações sobre o balé de Nijinsky e, por fim, pretende-se extrair algo que diz respeito à marca do sujeito como insistência presente nessas obras. O objetivo é o de sustentar, através da expressão musical oferecida por Debussy, uma noção de sujeito que pode ser reveladora dessa insistência.

Breve retomada sobre a estética do século XX

A estética do século XX foi marcada por um conflito com relação à forma e ao sentido que se inseriram em uma crítica à própria razão. Conforme Perniola (1998), a estética dessa época foi caracterizada por modificações assentadas na crise da ordem harmônica, plena de sentimentos, significações e de aspiração “universalizante”. Nas palavras desse autor: “Na história do Ocidente, ela [a arte] frequentemente pretendeu transcender a própria forma, dando lugar a tendências anicônicas, iconoclastas, se não verdadeiramente vandalizantes” e, salienta que foi “como se a forma, depois de haver transcendido a vida” não conseguisse aplacar-se mais “num resultado” determinado (p.50). Algo se passa, nesse momento do campo artístico, que se apresenta através de um movimento que se dá para além da forma e da aparência, ou melhor, de uma específica forma e aparência que tradicionalmente buscava ser completa e perfeita, como aspirava a estética do Classicismo (DAHLHAUS, 1991).

Por meio de reflexões adornianas sobre o tema, Perniola (1998) pode dizer que se trata de uma nova forma de racionalidade que não mais se esgota sobre si mesma. À luz de uma dialética negativa, vê-se emergir uma reflexão sobre o irracional, o não-idêntico e o aconceitual (o que não se restringe ao conceito) que, na arte, assume o lugar de incompreensibilidade, de enigma que não se reduz à interpretação e que, por isso, permite sua verdade como sendo implicada em uma “irrupção na realidade de qualquer coisa de imprevisto e impensado” (Ibid., p.112).

Trata-se de uma tensão que se estende para além da autonomia própria às obras de arte (do campo das linguagens e dos critérios artísticos), ou seja, emerge das/nas formas de organização social, na cultura, como uma racionalidade diferente e que influi como potência

subversiva das “formas de vida”. Nesse sentido, atenta Safatle (2010) que, apesar dessa divisão de campos, o do social e do artístico, “tratava-se de encontrar, na capacidade própria às artes de sintetizar novas formas e modos de organização, a imagem avançada de uma forma possível de *ordem social renovada*” (p.14) (grifo nosso). Nessa “renovação”, então, objetivava-se encarar o que era tido como natural ou familiar como objeto de conflito e estranhamento, portanto, como um movimento incompleto e inconstante.

Dessa forma, tratava-se de uma crítica com relação àquilo que aparecia como natural no campo social. Em outras palavras, uma crítica à aparência estética pelo recurso de uma “forma crítica” que buscava negar “toda e qualquer afinidade mimética que a realidade social” oferecia como aparência, apontando para o que estaria distante das imagens reificadas, ou seja, para o que escapava à consciência (SAFATLE, 2008, p.180). Complementa Perniola (1998):

O caráter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadores, irreduzíveis à identidade, ambivalentes, excessivas, que se encontram entrecidas na existência de tantos homens e mulheres do século XX. De resto, é exactamente neste tipo de sensibilidade, que mantém relações de vizinhança com os estados patológicos e com os êxtases místicos, com as toxicomanias e as perversões, com as deficiências e as diminuições, com os diminuídos” e as culturas “alternativas”, que as artes, a literatura e a música do século XX encontram sua inspiração (p.157).

O modernismo pode ser apreendido a partir de diferentes manifestações artísticas, “nas artes visuais com a figuração, com a perspectiva e com a mimesis”, no “teatro com a representação (Pirandello) e com a catarse (Brecht)”, na “literatura com os dispositivos tradicionais de narrativa e de constituição psicológica de personagens” (SAFATLE, 2010, p.13). Mas é na música onde ela encontrou seu terreno mais fértil, influenciando as demais manifestações artísticas, ao impor “uma noção de modernidade e de racionalização do material vinculada à autonomização da forma e de suas expectativas construtivas” (Ibid., 2008, p.183).

O Prelúdio em letra

O cenário é de ninfas, onírico e erótico. O personagem principal é um fauno, um semideus entre humano e bode que se deleita com a imagem de ninfas sem alcançá-las e toca uma flauta. O poema onírico de Mallarmé: “*L’après-midi d’un Faune*” foi do final do século

XIX e trouxe como característica fundamental a indeterminação na linguagem (Campos, Pignatari & Campos, 1974).

O poema levou dez anos para ser publicado (de 1865 a 1876). Foram duas versões rejeitadas, a primeira feita para o teatro (tida como impossível para esta finalidade em função da falta de um desenvolvimento concernente a uma verdadeira narrativa) e a segunda no formato de livro (Safatle, 2010). A insistência do escritor com essa obra levou à sua conclusão com modificações importantes, dentre elas, a presença constante de holófrases que acabam por confundir o que seria sonho, realidade e desejo. A imprecisão da linguagem no poema faz com que qualquer tentativa de interpretação seja relativa para não dizer impossível (CAMPOS, PIGNATARI & CAMPOS, 1974, p.110).

O que chama atenção nesse poema, além da característica de sua composição, marcadamente imprecisa, foi a ter sido ponto de partida para outras manifestações artísticas. Inicialmente, como abordaremos a seguir, uma composição musical de Claude Debussy e, posteriormente, um balé coreografado por Nijinsky. Nessas obras, como poderemos acompanhar, mantém-se a imprecisão, a indeterminação de sentido característico do modernismo, não mais restrita à escrita do poema, mas nas composições musical e coreográfica desses diferentes autores.

Debussy e sua composição do “Prelúdio à tarde de um Fauno”

Conforme observado por Safatle (2010; 2006b), costuma-se relacionar a música moderna com as figuras de Schönberg e Stravinsky em função do “esgotamento” manifestado por esses autores com relação à linguagem musical típica do século anterior, centrada na harmonia oferecida pelo sistema tonal². O primeiro desenvolveu uma linguagem serial, permitindo unir os diferentes elementos da obra sem o recurso da harmonia tonal (ao tonalismo como figura organizadora da razão), considerado natural para os ouvidos da época; e o segundo, caracterizou-se pela perda de qualquer ordenamento.

A obra de Debussy apareceu também como desconfortável aos ouvidos da sua época. A característica moderna desse compositor manifestou-se através de uma nova noção de temporalidade. “Noção fundamental, já que a música é, de todas as artes, aquela que mais

² A organização promovida pelo sistema tonal é, tal como nos elucida a sonata, confortável aos ouvidos por sua cadência esperada e alcançada. Em outras palavras, permite “esperar uma resposta quando ouvimos uma frase, a esperar uma distensão quando ouvimos uma tensão, um conseqüente quando ouvimos um antecedente (...) modos de sucessão e continuidade” que “se naturalizam” (SAFATLE, 2010, p.17).

claramente impõe, através de sua forma, um modo de organização da experiência da temporalidade. Ela é, no fundo, uma decisão sobre *como passa o tempo*” (Ibid., p.15). Vimos como isso se inseriu no modernismo a partir de uma relação de conflito com a aspiração de síntese, da incompletude como o que permite a inconstância do movimento. Debussy liberou “o tempo musical de sua submissão à narrativa tonal”, na verdade, tratava-se de um movimento dialético “entre as expectativas construtivas da temporalidade tonal” (não abandonou, portanto, esse sistema) e um “processo de desarticulação de tais expectativas vinda do uso livre das regras de harmonia” (o regramento foi subvertido) (Ibid., p.17).

O “Prelúdio à tarde de um Fauno” de Debussy foi considerado um marco histórico da música moderna, caracterizado por apresentar desenvolvimentos cujas resoluções não são motivo de preocupação. Logo no início da música, como observa Platzer (2009), o ouvinte se perde na harmonia, “dado que as sucessões de acordes escutados deixam de corresponder aos encadeamentos habituais” (p.254). Nessa música, fez-se um uso diferente da harmonia (que é o que permite a organização do movimento musical), pelo uso da harmonia não-funcional em que ocorrem quebras sobre as tensões e distensões no desenvolvimento, o que provoca aos ouvidos uma impossibilidade de prever o que acontecerá na música (SAFATLE, 2010, p.19). Um tempo musical que pode parecer estático, alternando movimentos de som e silêncio.

Talvez não seja gratuita a atribuição de um elemento visual³ aos trabalhos de Debussy, havendo indicações de sua própria sugestão para esse fim (TARUSKIN, 2009). Isto é, há um entrelaçamento entre o espaço e o tempo permitido pela noção de movimento e ausência de movimento. Para além do próprio campo de organização da música⁴, o espaço e suas imagens. Por meio de uma reflexão adorniana sobre esse compositor, Safatle (2010) dirá que se trata de “uma espécie de perda da referência da música em relação ao tempo, com sua inquietude de dissolver toda imagem” que se pretenda totalizante. Acredita o referido autor, que a música de Debussy seria “animada por imagens dessa natureza, ou seja, imagens em movimento” (p.20).

A indeterminação oferecida por essa música, em sua dupla dimensão tempo-espacial, permite irmos mais além. O corpo que se movimenta nessa dupla dimensão adentra

³ O que pode ser entendido como uma influência do impressionismo da época: “*the term was applied to his music, on an analogy with the famous school of French painters that had begun to flourish somewhat earlier, and it took its name from a painting by Claude Monet (1840-1926) called Impression: Sunrise (...) in the 1872*” (Taruskin, 2009, p.76).

⁴ A música possui seu próprio campo. Tal autonomia implica em dizer que ela não precisa importar outros saberes para sua organização interna. No entanto, ela pode servir como “figurações para problemas de subjetivação”, recolocando o alcance de sua potência subversiva dos modos de racionalização nas diferentes manifestações humanas (Safatle, 2006b, p.170).

o campo da dança moderna. Antes disso, porém, é importante trazermos uma anotação referente ao conceito de expressão. O corpo como *lócus* do limite do que pode ser representável será o aporte para a noção moderna de expressão. Debussy pôde trazer isso em sua obra, um corpo imerso e dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar. Conforme a filosofia adorniana, Safatle (2008) enfatiza que a racionalidade musical possui um caráter mimético promovendo certo encontro com aquilo que está além do próprio campo musical.

Isso não quer dizer que a música possa ser reduzida a uma dimensão figurativa ou comunicacional, como manifestação ressoante de afetos, sentimentos ou sensações. Antes, a expressão recuperaria aquilo que é da dimensão do recalcado, do “impulso” deslocado de qualquer representação determinada (portanto, aconceitual). Nas palavras de Dahlhaus (1991): “O facto de a expressão musical (...) ser irrepitível motiva a tendência para a modificação; o facto de ela ter de se repetir, para não permanecer incompreendida, fundamenta a retenção do que é passado” (p.37). Tendo em vista esta repetição de um passado impossível, avancemos para o Fauno de Nijinsky.

O balé de Nijinsky

Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo - mas de origem polonesa -, atormentado pelas guerras de seu tempo e por um discurso impregnado de religiosidade. No final da sua vida, foi internado em um asilo em função de uma grave doença nervosa (fora diagnosticado como esquizofrênico). Revolucionou a arte da coreografia, estabelecendo a dança moderna ao lado de Diaghlev. Sua primeira coreografia, “*L’Après-midi d’un Faune*” de 1912 provocou um “choque” na audiência conservadora da Rússia por apresentar cenas de masturbação (JÄRVINEN, 2007, p.3).

Enquanto criava um sistema de notação para a dança, foi surpreendido pela sujeira de alguns gatos - situação que ele interpretou como sendo os homens os verdadeiros causadores de tais sujeiras. Foi a partir desse acontecimento que ele começou a escrever o seu Fauno e que levou dois meses para ser escrito para apenas dez minutos de performance. Quis esquecer de si mesmo: “*I wanted to forget myself and so started to write down my ballet Faun*” (NIJINSKY, 1971, pp.115-116). Erótico e onírico, como o poema de Mallarmé, Nijinsky apresenta um fauno hipersexualizado, com uma série de movimentos em câmera

lenta e momentos de parada que oferecem ilusão ao expectador: “*whose body-stocking focused attention on the crotch, and who nevertheless did not get (or want) the girl*” (p.4).

A indeterminação oferecida por essa coreografia insere-se na composição musical de Debussy, em sua dupla dimensão tempo-espacial, por oferecer uma ilusão de estaticidade através das câmeras lentas mantidas sob a repetição do som da flauta. Os movimentos são realizados como nas pinturas antigas, com os membros sempre de lado. A técnica trazida é profundamente impura, com alternância de movimentos rígidos e leves, a ponto de não ser possível prever os movimentos que se seguem, como em uma peça de balé clássico tradicional. O corpo aparece como limite. Mesmo as ninfas são tomadas por essa perspectiva, sempre “lateralizadas” e são, sobremaneira, inapreensíveis e, por isso, deixam em cena apenas um lenço, com o que o Fauno se deleita. Veremos, a seguir, como esta evanescência converge para a noção de sujeito do inconsciente.

Marcas da insistência

As obras apareceriam como *locus* de manifestação de uma verdade que é clarificação progressiva do material em razão da possibilidade de posição integral de processos construtivos. Processos muitas vezes recalcados, marcados pelo véu do esquecimento, mas que poderiam vir à luz através de mecanismos de interpretação e rememoração inscritos (...). Lembremos ainda que o impulso em direção ao que está fora da cena da aparência pode também transformar-se em exposição do que é ob-sceno, do que estaria por baixo da cena enquanto arcaico ou informe. (SAFATLE, 2008, p.182)

Do prelúdio de Mallarmé, passando pela música de Debussy ao balé de Nijinsky, encontramos-nos no solo de uma insistência marcada por essas diferentes manifestações artísticas. Tudo se passa como se houvesse algo de insaturável, ou melhor, impossível de saturar ou suturar condizente com a noção psicanalítica de sujeito. A arte, enquanto tentativa de organização em torno de um vazio estrutural e constituinte revela o que, do sujeito, não se deixa apreender totalmente pelo universo das representações. O *Unbegriff* (inconsciente), enquanto objeto da psicanálise, é justamente um limite que diz respeito a este prefixo “in”, do in-conceito, da falta.

Em outras palavras, há uma dimensão em questão no sujeito do inconsciente que não permite a sua saturação em torno de qualquer significado ou sentido, há uma insistência do sujeito em não se deixar determinar ou capturar, ou seja, que ultrapassa tanto os planos imaginários (irredutível ao Eu da consciência), quanto simbólico (da linguagem). Nas

palavras de Lacan (1972/2003): a “ex-sistência” do sujeito quer dizer que ele fica “à mercê de seu dito, quando ele se repete; ou seja, ao encontrar aí... seu *fading* (esvanecimento)” (p.487). Noção que converge para essas manifestações artísticas, pela via da insistência de um resto que não se submete a qualquer tentativa de saturação ou determinação. Safatle (2006), à luz de sua reflexão sobre a filosofia adorniana e da psicanálise lacaniana, dirá que se trata “do reconhecimento da opacidade própria à formalização estética” condizente ao sexual do sujeito em função do real pulsional (p.38).

A apreensão desse esvanecimento do sujeito condiz com a noção de pulsão, cujo objetivo não é a sua realização pela via do encontro com um suposto objeto perdido. Isso quer dizer que o alvo, ou seja, o objeto da pulsão é o próprio circuito. Isto é, a pulsão como real que escapa ao próprio sujeito é um encontro com o fracasso (MILLER, 1997). Assim, podemos considerar que o que se repete, pela via do Fauno nessas obras, é também da ordem de um fracasso. Conforme trazido no poema de Mallarmé, o Fauno busca perpetuar as ninfas - “*Je les veux perpetuer*”-, ficando somente com a sua dimensão de sombra - “*je vais voir l’ombre que tu devins*”, sendo inalcançável por serem dois - “*à ce mal d’être deux*” -, atestando não haver complementaridade entre os sexos, ao que se poderia igualmente dizer: “*à ce mal d’être un sujet*”.

Da indeterminação do verso à música de Debussy, refere Safatle (2010), permanecemos em um tempo concernente ao desejo que, como nos ensina a psicanálise, sempre se trata do desejo de um desejo que não se sature (a não ser na forma de gozo, como suposto no campo da psicose, no real da angústia ou pela via imaginária do fetiche). O inconsciente se mostra em sua pulsação temporal, como complementa o autor: “Da mesma forma Debussy pensou em uma música de desenvolvimento sem resolução, onde a flauta do fauno ressoa abrindo um tempo de repetição” pulsional que condiz com o “próprio tempo do desejo” (SAFATLE, 2010, p.19).

A indeterminação da música de Debussy, na sua dupla dimensão tempo-espacial, leva-nos à noção do corpo como limite do representável - uma dimensão que leva em conta o real -, condizente com o conceito moderno de expressão. Debussy traz um corpo dissociado em uma temporalidade que não busca se fechar, encontrando algo que está além do próprio campo musical (sem que se reduza, entretanto, a autonomia do próprio campo musical ou que daí se depreenda qualquer possibilidade de uma estética dos sentimentos). Pode-se dizer, a título de transmissão, que sua música expressa a “ex-sistência” do sujeito, na medida em que recupera o que ficara recalcado, trazendo à tona um corpo condizente ao Fauno dançado por

Nijinsky. Nessa dança, o coreógrafo recupera o que ficara no mito grego, traz o recalcado da sexualidade, a indeterminação do objeto do desejo através da estética de seus movimentos e pelo gozo com o lenço, trazendo à tona o sujeito do inconsciente (*Je*) ao “esquecer” de si mesmo (*moi*).

Nijinsky, pode-se dizer, não representa. Ao contrário, apresenta-se na medida em que expressa algo que é da ordem da não-identidade do sujeito através de uma descontinuidade que é própria ao inconsciente. Conforme Safatle (2006), é possível pensar a noção de expressão artística pela via da sublimação da pulsão em que o objeto estético em questão transcende o próprio sujeito, não sendo possível a ele reconhecer-se em sua identidade criadora. Trata-se da expressão como modalidade pulsional que, no interior das obras artísticas, apresenta-se como “negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional (...) negação que aparece como tendência ao informe” (Ibid., p.277). Por meio da sublimação, enfatiza o autor, aquilo que é da ordem do impossível inerente à constituição do sujeito, inscreve-se como “*escritura do impossível*”, condizente com o “impulso crítico contra a aparência estética e contra suas aspirações de totalidade harmônica produzidas em vários momentos da arte do século XX” (Ibid., p.281).

A arte, como aquilo que não se reduz à aparência, é um recurso psicanalítico para centrar o sujeito como não-idêntico (irreduzível à apreensão conceitual). O reconhecimento possível do sujeito só será possível nesse nível de descentramento, tal como ilustra o sonho de Chuang-Tsé trazido por Lacan (1964/2008): “Quando Chuang-Tsé está acordado, ele pode se perguntar se não é a borboleta que está sonhando que é Chuang-Tsé (...) é isto que prova que ele não é louco, pois ele não se toma como absolutamente idêntico a Chuang-Tsé” e conclui: “foi quando ele era a borboleta que ele sacou em alguma raiz de sua identidade – que ele era, e que é em sua essência, essa borboleta que se pinta com suas próprias cores – e é por isso, em última raiz, que ele é Chuang-Tsé” (p.79).

No que concerne à presença do sujeito na obra artística como rasura, mancha ou ponto encontramos o dispositivo clínico fundamental do campo psicanalítico, isto é, o inconsciente (LACAN, 1964/2008). A função da mancha é como o olhar que escapa à apreensão da visão do olho, tal como a posição do sujeito em um sonho que é a de ser “fundamentalmente aquele que não vê” (p.79). Nessa função pulsativa do olhar, o sujeito é como um ponto de ser evanescente, na medida em que o “olhar se especifica como inapreensível” (p.86). Como em uma pintura, Lacan diz que o sujeito não se coloca de acordo com o fundo de uma tela, mas sobre um fundo, fazendo-se de pinta camuflada. Como em um

quadro, a arte inscreve a pulsão escópica, feita para o olhar na qual o sujeito se perde como uma mancha. Enquanto mancha, o sujeito é o menos fi ($-\phi$), o falo como símbolo da falta (da castração que centra as pulsões em torno do desejo). Nas palavras do autor: “o objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou” (p.104).

O sujeito se faz mancha, faz-se quadro para inscrever-se no quadro da realidade, mas não se reduz totalmente a esse campo. Em uma alusão ao *trompe-l'oeil*, presente nas obras de Zêuxis e Parrásios, podemos dizer que o sujeito pinta tão bem a sua realidade que chega até a abrir as cortinas e a se oferecer como fruta. Tal é a natureza obsena que se instaura no para-além das imagens. Na leitura, na escuta e no olhar dessas artes sobre o Fauno, encontramos-nos no solo de uma insistência como manifestação da emergência do sujeito.

Referências

- DAHLHAUS, C. (1991). *Estética musical*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- FREUD, S. (1996). A interpretação dos sonhos. In Freud, S. *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol.5, pp.371-777). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- JARVINEN, H. (2007). *Fans, Fawns and Fauns: ballet Stardom, Dancing Genius and the Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. University of Helsinki. Disponível em: <<http://iipc.utu.fi/reconsidered/Jarvinen.pdf>>. Acesso em 30 de outubro de 2012.
- LACAN, J. (1997). *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1959/1960).
- _____. (2003). Introdução à edição alemã de um primeiro volume dos Escritos. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 550-556). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1975).
- _____. (2008). *Seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).
- MALLARMÉ, S. (1974). *Mallarmé*. (Trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos). (pp.81-113). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1876).
- MILLER, J. A. (1997). Contexto e conceitos. In Feldstein, R.; Fink, B & Jaanus, M. (Orgs.). *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. (pp.15-28). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- NIJINSKY, R. (Edit.). (1971). *The diary of Vaslav Nijinsky*. EUA: University of California Press. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=bBcqG000-WUC&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 29 de novembro de 2012.
- PERNIOLA, M. (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PLATZER, F. (2009). *Compêndio de música*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- SAFATLE, V. (2006). *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. Unesp.
- _____. (2006b). Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In Rivera, T & Safatle, V. (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. (pp.163-195). São Paulo: Escuta.
- _____. (2008). O esgotamento da forma crítica como valor estético. In V. Safatle. *Cinismo e falência da crítica*. (pp.179-200). São Paulo: Boitempo.
- _____. (2010). Debussy e o nascimento da modernidade musical. In *Programa de concerto, setembro 2010*. Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: OSESP.

TARUSKIN, R. (2010). *Music in the early twentieth century. The Oxford history of western music*. New York: Oxford University Press.

PRELUDE TO THE AFTERNOON OF A FAUNO: on the subject as insistence

ABSTRACT:

This paper aims to produce some considerations about the "Prelude to the afternoon of a faun" music by Claude Debussy, whose composition had its origin in a nineteenth-century poem by Stéphane Mallarmé, and later, a choreography by Vaslav Nijinsky. The first part discusses the historical context in which these art works were inserted, the modernism of the twentieth century. Then it weaves up some considerations about Mallarmé's poem and it brings some features of Debussy's music, paying attention to the modern concept of musical expression. It presents some brief remarks about Nijinsky's ballet and, finally, it intends to extract the concept of insistence while it is an unconscious subject's mark presented in these works. It aims to support, through the musical expression offered by Debussy, the subject notion that can be revealing of that insistence.

KEYWORDS: Aesthetics. Musical expression. Modernism. Psychoanalysis. Subject

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNO: sur le sujet comme insistance

RÉSUMÉ:

Le document vise à présenter quelques considérations sur le "Prélude à l'après-midi d'un faune" musique de Claude Debussy, dont la composition avait son origine dans un poème du XIXe siècle de Stéphane Mallarmé, et plus tard, comme un dernier, une chorégraphie de Vaslav Nijinski. La première partie aborde le contexte historique dans lequel ces œuvres ont été insérés, le modernisme du XXe siècle. Alors tissent quelques commentaires sur le poème de Mallarmé, puis sont ramenées caractéristiques de la musique de Debussy, en accordant une attention à la notion moderne de l'expression musicale. Présente quelques brèves remarques sur le ballet de Nijinski et, enfin, destine à extraire le concept de la insistance como une marque du sujet de l'inconscient dans ces œuvres. Il vise à soutenir, par l'expression musicale de Debussy, une notion de sujet qui peut être révéler cette insistance.

MOTS-CLÉS: Esthétique. Expression musicale. Modernisme. Psychanalyse. Sujet.

Adriana Simões Marino

Recebido em 16.01.2013

Aprovado em 05.02.2013

©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 CIENTIFICIDADE DA PSICANÁLISE: entre o cientificismo de Freud e suas articulações conceituais sobre o aparelho psíquico

*Márcio Ramos Ferreira**

RESUMO:

Este artigo tem o objetivo de analisar os recursos epistemológicos utilizados por Freud para situar a posição da psicanálise frente a ciência e os efeitos de suas teorizações sobre o aparelho psíquico usando como ferramenta a hipótese lacaniana de sujeito da ciência.

PALAVRAS-CHAVES: Psicanálise. Ciência. Sujeito da Ciência.

* **Márcio Ramos Ferreira.** Mestre em psicanálise pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Docente do Departamento de Psicologia da Faculdade Salesiana Maria Auxiliadora.

Introdução

O presente artigo analisa a concepção freudiana de ciência e sua teorização sobre o aparelho psíquico, usando como ferramenta a hipótese lacaniana de sujeito da ciência. O retorno a Freud empreendido por Lacan, consiste em um trabalho de formalização lógica dos conceitos psicanalíticos, próprio do trabalho científico. Tal empreitada lacaniana permitiu superar a oposição presente no século XIX, entre as ciências da natureza e as ciências do espírito (IANINI, 2008), único recurso epistemológico disponível no tempo de Freud para situar o estatuto da psicanálise em relação à ciência. Sustenta-se nesse artigo a proposição de que há uma separação entre o voto de Freud de que a psicanálise fosse uma ciência e o que ele realmente conceituou de forma racional.

Visar-se sustentar no presente empreendimento os seguintes axiomas: 1- Os conceitos psicanalíticos possuem uma especificidade quanto ao problema do sujeito; 2- A psicanálise funda um campo científico próprio, cuja especificidade é incluir o domínio particular contingente na esfera do universal, formulando sua teoria sobre o que a ciência deixa fora das suas operações: o sujeito e sua verdade.

A primeira parte dessa empreitada se dedica à investigação de como as consequências lógicas das proposições da história da ciência de Koyré servem de base para Lacan formular a sua hipótese sobre o sujeito da ciência. Em seguida, verifica-se como a tentativa de Freud de aproximar a psicanálise da ciência natural influenciou sua teorização sobre o aparelho psíquico. Investigaremos de que forma a teoria do inconsciente de Freud deslocou o pensamento da consciência e de que maneira ele tira o sujeito do empirismo. Por fim, analisa-se as tentativas de formalização do aparelho psíquico por Freud, a fim de esquadriñar as bases que Lacan vai se servir para fundamentar a sua hipótese sobre a existência do sujeito da ciência.

1. Lacan e o sujeito da Ciência

Lacan no seu escrito *A ciência e a verdade* (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 que o estatuto epistemológico psicanalítico direciona sua operação. 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, portanto, 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. No quadro epistemológico a retificação operada a partir da história das ciências, os axiomas de Koyré assim se escrevem: 1- 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; 2- A ciência moderna é galileana, e seu projeto consiste em submeter o real à exigência de precisão e rigor do símbolo matemático; 3- 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; 4- A ciência moderna é solidária à formulação de uma teoria do sujeito, destituído de qualidades empíricas, e fundamento desta.

A hipótese lacaniana sobre o sujeito da ciência tem como fundamento este dispositivo e passa por Descartes. 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*. Descartes é o primeiro filósofo moderno pelo *Cogito*. Na medida em que insere, por relação lógica, o pensamento na atividade científica, instaura-se o sujeito da ciência no mundo moderno. O pensamento destituído de qualidades não é só necessário à ciência moderna, ele é também indispensável para fundamentar o inconsciente freudiano. O inconsciente freudiano é cartesiano, não porque esse é datado no mundo moderno, mas por afinidade discursiva. Visto que: 1- A física matemática elimina as qualidades dos existentes; 2- A teoria do sujeito que responde à essa física deve despojar o sujeito de qualquer qualidade; 3- O sujeito sem qualidades é o sujeito da ciência e, por consequência lógica, o sujeito no qual a psicanálise opera.

Ora, a teorização de Freud sobre o inconsciente em nada condiz com sua visada de colocar as ciências naturais como ideal de ciência para a psicanálise. Isso fica mais claro se analisarmos a concepção de ciência de Freud e também as consequências lógicas sobre sua teoria do inconsciente.

3. A ciência em Freud

Assim como em Lacan, há em Freud uma teoria da ciência. Ela versa no que Lacan (1964/1998) chama de cientificismo de Freud. Essa ideia é equivalente ao ideal de ciência que Freud aspirava para a psicanálise, fundamentado no voto de Freud que a psicanálise seguisse um modelo de ciência. Qual seria esse modelo? O de ciência natural. Todavia, é importante separar o que Freud almejava para a psicanálise e o que realmente ele construiu de forma conceitual. Por isso, devemos considerar que a teoria da ciência de Freud inclui o conceito de inconsciente, que consiste numa crítica a uma certa filosofia do século XIX centrada na identidade entre o psiquismo e a consciência. Isso significa afirmar que, apesar de Freud visar um modelo de cientificidade para a psicanálise, 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.

Existem vários textos em que Freud trabalha a relação do estatuto da sua invenção com a ciência, poderíamos citar o início do artigo “Narcisismo: uma Introdução” (1914/2006b) e “Pulsões e os destinos da pulsão” (1915/2006), artigos nos quais ele discorre sobre o funcionamento da ciência, a “Autobiografia” (1925/2006 b) e “A Questão da análise leiga” (1926/2006), artigos nos quais Freud compara a psicanálise com a filosofia, defendendo-a da subordinação à medicina. Partiremos de uma das “Novas conferências de introdução a psicanálise” (1932/2006 a) cujo título é “Sobre uma *Weltanschauung*” (1933/2006), por acharmos que essa seria uma visão mais completa de Freud sobre o tema, visto que este é o último trabalho dele sobre o assunto. O termo “*Weltanschauung*” designa concepção ou visão de mundo. A questão que orienta Freud nessa conferência é a seguinte: a Psicanálise envolveria uma concepção filosófica de homem, da sua natureza?

Freud (1933/2006) define *Weltanschauung* como “uma 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). A vantagem de tal construção é trazer critérios para compreender o que nos rodeia e tentar definir ideais de conduta para orientar as ações humanas. É, portanto, pela necessidade de se sentirem seguros que os homens defendem suas visões de mundo, recusando considerar qualquer objeção sobre ela.

Freud diferencia a psicanálise de uma visão de mundo a partir de dois movimentos convergentes. O primeiro é definir a psicanálise como um ramo da psicologia – psicologia profunda ou psicologia do inconsciente. Nesse sentido, a psicanálise seria uma ciência específica que estuda o terreno do psiquismo. Por ter a especificidade sobre a teorização do psiquismo, seria, então, inadequado que a psicanálise desenvolvesse uma concepção própria do Universo. Por isso, ela precisaria aceitar a da *Weltanschauung* da ciência. Um segundo movimento de Freud é definir a *Weltanschauung* da ciência de modo tal que ela guarde nenhuma ou pouca proximidade com uma visão de mundo. De fato, Freud não considera a *Weltanschauung* da ciência uma visão total de mundo, ela tentaria explicar “a uniformidade da explicação do universo; mas, o faz apenas na qualidade de projeto, cuja realização é relegada ao futuro” (p. 156).

Logo no início da conferência, Freud afirma que a atividade cientista é “intolerante com o erro, não admite compromissos e restrições, e estende sua investigação a qualquer setor das *atividades humanas*” (1933/2006, p.157). O aparecimento do termo “atividades humanas” nessa afirmação nos dá indicação de que, para Freud, elas poderiam ser objeto científico. 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 diferenciava das ciências da natureza (*Naturwissenschaften*). Freud não levou em conta tal distinção, pois para ele, a psicanálise, enquanto psicologia do inconsciente ocupava uma posição de ciência natural. De fato, 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.

Tal dicotomia entre ciências naturais e ciências humanas, único recurso epistemológico à disposição de Freud nessa época tem o custo de arremeter a psicanálise à uma ciência natural. A abertura do projeto para uma psicologia científica (1895[1950]/2006) é um exemplo do que aqui tratamos:

A finalidade desse projeto é estruturar uma psicologia que seja uma ciência natural: isto é representar os processos psíquicos como estados quantitativamente

determinados de partículas materiais especificáveis, dando assim esse processo, um caráter concreto e inequívoco (p.102).

Desse modo, como já foi argumentado, a psicanálise fica subordinada ao ideal da ciência, o psiquismo conceituando com termos neurológicos. É importante destacar que tais termo não ganham o mesmo sentido que na neurologia. Com efeito, a presença do conceito de neurônio aparece em todo texto, auxiliando na explicação do aparelho psíquico. Os sistemas psíquicos ganham abreviações através de letras Q, Q, ψ , Φ , ω , M para designar os sistemas de neurônios e a quantidade de energia de excitação. A tentativa de esquematizar o psiquismo pela via das letras - que aparecem designando sistemas e quantidade de energia do aparelho - foi a primeira explicação sobre o aparelho psíquico e se tornou o fundamento para a metapsicologia.

A “Carta 52”, redigida em 1896, contém uma explicação sobre o psiquismo numa linguagem ainda próxima ao “Projeto...”. Entretanto, expõe uma tentativa de Freud em sistematizar o aparelho psíquico de forma lógica, não recorrendo somente à linguagem de neurônios. O esquema, reproduzido abaixo, aponta a tentativa de sistematização do aparelho psíquico através de letras e números:

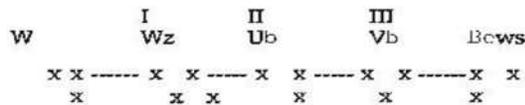


Fig 1: (Freud, 1896/ano, p.80)

As letras W, Wz, Ub, Vb, Bews correspondem, respectivamente, às percepções, traços de percepção, inconsciente, pré-consciência e consciência. A presença dessas letras representando os sistemas psíquicos nos dá uma indicação de que, apesar de Freud recorrer à base neuronal, também emprega esses sistemas representados por letras numa associação sistemática. Esta formalização guarda certa aproximação com o modelo lógico-matemático empregado pela ciência. Nessa compreensão, temos o primeiro modelo teórico de explicação do psiquismo sem recorrer somente ao material empírico. Entendemos que esse procedimento marca a tentativa de Freud, presente desde o “Projeto...”, de, a partir de símbolos, apreender o real que a psicanálise se ocupa.

Mais tarde, depois de ter abandonado o modelo de explicação do aparelho psíquico presente no “Projeto ...” (1895), Freud formula a teoria do inconsciente, utilizando para isso outro vocabulário teórico. O termo “neurônio” sai de cena para dar lugar a termos como representação e pensamento. Freud utiliza esses termos para diferenciar o pensamento inconsciente (pensamento não qualitativo) da consciência (que seria a atribuição de qualidades ao pensamento).

O conceito psicanalítico de inconsciente é fundado no trabalho freudiano “A interpretação dos sonhos” (1900/2006). Esta proposição é consequência da seguinte afirmação freudiana: “Devo afirmar que os sonhos tem um significado e que um método científico de interpretá-los é possível” (p.135). Essa proposição freudiana pode ser decomposta em duas: 1- Há um sentido no sonho; 2- É possível construir um método científico para interpretar os sonhos.

Com a proposição da existência de um sentido no sonho, Freud 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. O termo ciência adquire um sentido importante. Trata-se de uma ciência do inconsciente, ou seja, de uma ciência que localiza o pensamento fora da consciência de si.

Ora, podemos pensar com a ajuda de Milner (1996) que a partir da *Interpretação dos sonhos* aparece um *Cogito* freudiano. De acordo com Milner (1996), Freud inaugura um pensamento sem qualidades a partir da fundação do inconsciente, pois tal conceito reside na demonstração de que o pensamento não é consequência da consciência de si. Portanto, podemos afirmar que a interpretação dos sonhos retifica a marca da individualidade empírica que, a partir da filosofia cartesiana, sido havia indevidamente conferido ao sujeito. A psicanálise tem como fundamento principal a existência do inconsciente, que não é estranho nem ao pensar nem ao sujeito. Entretanto, nem o sujeito nem o pensamento, existem na consciência. Ora, a formulação do conceito de inconsciente na “Interpretação dos sonhos” inaugura um campo no qual se opera com o sujeito da ciência a partir da subversão 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”.

Freud afirma, logo de início, que são nas lacunas do consciente que se deve procurar o caminho para o inconsciente. Tais lacunas vão ficar em primeiro plano no campo de investigação da psicanálise: são eles os sonhos, os chistes, os atos falhos e os sintomas. Tais manifestações lacunares atestam a inadequação da equivalência entre o psíquico e o consciente. No que se refere às suas características, nenhum processo químico ou psicológico pode dar-nos qualquer idéia 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. Os fenômenos lacunares são indicadores de uma ordem de pensamento irreduzível ao consciente, o inconsciente 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 implica que o *Cogito* freudiano está fundamentado na dessubstancialização do *Cógito* cartesiano. A estrutura do discurso científico nos indica que o *Cogito* freudiano responde às exigências da ciência moderna, visto que ele não é uma realidade empírica e que sua teorização se fundamenta na exclusão de todo e qualquer conteúdo qualitativo do saber. Entretanto, Lacan não está de acordo com a posição de Freud de que a psicanálise é uma ciência, visto que a psicanálise opera justamente com o que a ciência excluiu do seu campo do saber: o sujeito.

Este pensamento moderno, destituído de qualidades não é só necessário à ciência moderna, ele é também indispensável para fundamentar o inconsciente freudiano. O inconsciente freudiano é cartesiano, não porque esse é datado no mundo moderno, mas por afinidade discursiva. Visto que: 1- A física matemática elimina as qualidades dos existentes; 2- A teoria do sujeito que responde à essa física deve despojar o sujeito de qualquer qualidade; 3- O sujeito sem qualidades é o sujeito da ciência.

Ora, a teorização de Freud sobre o inconsciente em nada condiz com sua visada de colocar as ciências naturais como ideal de ciência para a psicanálise. Isso fica mais claro se

analisarmos a concepção de ciência de Freud e também as consequências lógicas sobre sua teoria do inconsciente.

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 do sujeito, e nos conduz a afirmar que o sujeito 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. Tais afirmações ficam mais claras se abordamos as primeiras construções teóricas freudianas sobre o aparelho psíquico.

4. O aparelho psíquico do projeto

O “Projeto de uma psicologia” (1895[1950]/2006), constituiu o primeiro esforço declarado de Freud em construir uma concepção de aparelho psíquico.

Freud (1895[1950]/2006) logo no início do seu trabalho afirma que sua intenção é “representar os processos psíquicos como estados quantitativamente determinados de partículas materiais especificáveis, tomando assim esses processos claros e livres de contradição” (p. 349). O que chama a atenção nesse trabalho, é que Freud define o pensamento na esfera do inconsciente, sendo ele determinado pelo desejo cuja tendência é sempre alucinatória. Isso terá grandes consequências em relação à constituição do inconsciente e à realidade psíquica.

O “Projeto ...” se baseia na noção de movimento de quantidades de energia. A quantidade (Q) poderia estar em movimento – sujeita a passar de um neurônio para outro – ou ficar estática, armazenada em um só neurônio. A relação desses neurônios com a quantidade (Q) é regida pelo princípio de inércia. Tal princípio consiste na tendência do sistema de se livrar da energia Q. É importante considerar, entretanto, que o princípio de inércia funciona associado a outra tendência. O sistema além de receber estímulos do exterior, também recebe estímulos do próprio sistema, os estímulos endógenos. Esses estímulos se originam do próprio corpo e criam necessidades como respiração e sexualidade. Ao contrário dos

estímulos externos, os estímulos endógenos cessam somente mediante condições que devem ser realizadas no mundo externo. Por causa de tal exigência, o organismo é obrigado a abandonar sua tendência original de inércia e tolerar um certo acúmulo de (Q) para satisfazer as exigências da ação específica.

O aparelho neurônico é composto por três sistemas, φ , ψ , ω , cada qual com uma função específica que irá administrar o fluxo de Q no sentido final da descarga. Essa arquitetura do sistema neurônico possui um dispositivo de mudar quantidade em qualidade – o produto da consciência, isso afirma a tendência do aparelho de se livrar das quantidades. O que diferencia um sistema do outro é, sobretudo, a quantidade com que cada um deles tem que trabalhar, pois as quantidades tem origem tanto no mundo externo, quanto no interior do organismo.

As quantidades que veem de fora chegam ao aparelho através das terminações nervosas, essas por sua vez, agem como se fossem uma tela no sentido de permitir que as frações de Q, acessem o sistema responsável de receber os estímulos exteriores, sistema φ . Quantidade de estímulo Q ao chegar no sistema φ , provoca a tendência de descarga do sistema nervoso, o sistema φ , tem, então dois modos de escoar tal quantidade: através de um sistema mais interior ao aparelho, sistema que contém as células de memória ψ , ou para o aparelho motor, onde essa quantidade será transformada em uma excitação motora proporcional (nos músculos e glândulas). Apenas pequenas frações são transferidas do sistema φ para o sistema ψ , sendo assim esse sistema está protegido de grandes quantidades de energia, só trabalhando com pequenas magnitudes celulares. Todavia, esse sistema guarda uma particularidade em relação ao sistema φ em relação à fonte de estímulos. O sistema ψ trabalha não só com os estímulos originados do sistema φ , mas também com os estímulos cuja origem está no próprio organismo.

Além da origem das fontes de energia, esses sistemas guardam diferenças quanto à permeabilidade do fluxo de energia. As células do sistema φ , são células permeáveis, sem grande resistência à passagem de Q η . Já as células do sistema ψ , células de memória, são menos permeáveis devido a sua característica de acumular Q η . Essa característica produz uma dificuldade para a passagem do estímulo. Diferente do sistema φ a passagem de excitações em ψ produz modificações no sistema, isso se dá devido a sua possibilidade de constituir memória. Desse modo, quanto maior a intensidade e a quantidade de vezes que a excitação busca passar, mais facilitada a condição de excitação da célula de memória, ou seja, maior

grau de permeabilidade do neurônio. A diferença entre as facilitações entre uma a outra célula induz a excitação a percorrer um trajeto mais fácil, o que a tornou permeável. Dessa forma, a memória consiste em uma das forças que determinam o caminho da passagem da excitação. Com as facilitações o sistema neurônico evita ficar sobrecarregado de $Q\eta$, servem à função primária do sistema de descarregar energia.

Dentro do “Projeto...” de Freud de determinar o psiquismo através de uma abordagem que privilegiasse uma relação de quantidades, a questão da consciência aparece na forma de um problema. Como abordar a consciência pela dimensão quantitativa, se ela é o que nos dá aquilo que se convencionou chamar de qualidades? Foi preciso, então, tentar encontrar um lugar para o conteúdo da consciência nos processos quantitativos.

Freud postula um conjunto de neurônios que são responsáveis pela qualidade e não pela quantidade. Os neurônios ω são responsáveis pelas sensações conscientes. Esses neurônios são inteiramente permeáveis, pois para funcionar como condutores da consciência, precisam da mutabilidade de conteúdo. Tal permeabilidade facilita a transitoriedade do conteúdo das sensações. Por isso, não há nesses neurônios espaço para memória. Freud destaca uma diferença importante dos neurônios ω para os outros sistemas de neurônios, em relação às fontes de estimulação. Os neurônios ω não são alimentados nem por fontes endógenas nem exógenas, eles retiram sua energia dos neurônios ψ . Associando essas características desses neurônios, Freud tenta responder à questão qualitativa da consciência pela via da idéia de intervalo extraída da física. Para Freud, os neurônios ω não são capazes de receber Q , o que eles recebem na realidade é uma periodicidade de excitação que lhes possibilitam uma carga mínima, funcionando como uma espécie de indução. Ocorre que por causa do seu contato com os neurônios ψ , eles recebem um período de excitação. Nessas condições, quando aumenta a excitação de ψ , também aumenta a de ω , e quando diminui a excitação de ψ , também diminui a de ω . Portanto, eles não são carregados, mas sim recebem períodos de excitação.

De posse dessas idéias de funcionamento dos sistemas neurônicos, Freud aborda a questão do prazer e do desprazer. Conforme Freud, quando não há consciência, é porque não houve contribuição do sistema ω . Além das séries das qualidades sensíveis, as sensações de prazer e desprazer também são conteúdos da consciência. O desprazer corresponderia ao aumento do nível de Q em ψ ; enquanto que prazer corresponderia à descarga.

Nesse mesmo texto Freud formula um mito para dar conta da fundação do psiquismo a partir do encontro do sujeito com o Outro.

No capítulo sobre a experiência de satisfação, Freud relaciona essa experiência mítica com a constituição do aparelho psíquico através da relação do sujeito com o *Nebenmensch*, complexo do outro. Nesse texto, Freud demarca que é através de um semelhante que se dá a primeira apreensão de realidade para o sujeito. Esta experiência é marcada pelo desamparo fundamental que caracteriza o vivente humano. De acordo com Freud, a partir do aparecimento dos estímulos endógenos, terá no neonato humano uma urgência que só poderá ser liberada pela via motora, ou seja, uma exigência que somente poderia vir a cabo por uma ação que promova uma mudança na realidade. Entretanto, a primeira via a ser seguida será através descargas motoras (gritos e enervações musculares) que são insuficientes para acabar com a tensão em ψ .

O conjunto desse processo produz uma experiência de satisfação que tem várias conseqüências na constituição do sujeito. Produzem-se três fenômenos no sistema ψ : 1- Produz-se uma descarga que cessa a estimulação; 2- É produzido um investimento psíquico na percepção do objeto que gerou a satisfação, suscitando uma imagem mnêmica do objeto; Estabelece trilhamentos, vias de ligação entre os neurônios que foram investidos de energia psíquica durante o processo. Estas vias passam a ser passagem preferencial para novas estimulações.

A partir dessa experiência de satisfação resulta que:

Com o reaparecimento do estado de *urgência* ou de *desejo*, o investimento também passa para as duas lembranças, reativando-as. É provável que a imagem mnêmica do objeto seja a primeira a ser afetada pela ativação do desejo (p. 371).

Conforme Freud, “essa reação fornece algo semelhante a uma percepção – a saber, uma alucinação” (p. 372). É isso que o processo primário indica. Entretanto, o que é reativado é uma imagem do objeto. Como o objeto alucinado e o objeto da realidade não correspondem, ocorre a frustração.

Há então a necessidade de Freud deduzir um processo secundário que não poderia se opor ao processo primário de modo a assegurar a adequação do vivente. Se o encadeamento das experiências tem efeitos alucinatorios, é preciso um aparelho corretor, um teste de realidade. Este teste de realidade supõe uma comparação da alucinação com algo que seja percebido na experiência e conservado na memória do aparelho psíquico. Todavia o processo secundário vai contra a inadequação essencial desse vivente retificando-o, na medida em que ele tem uma inclinação ao erro.

Será então a emergência da consciência que possibilitará a distinção de objeto da realidade e o da alucinação, conseqüentemente a inibição da resposta motora. Segundo Freud, uma parte do sistema ψ se diferencia e passa a cumprir a função de inibição do desejo e de julgamento. Isso ocorre para impedir o desprazer decorrente da frustração causada pela alucinação do objeto. O sistema ω é uma formação do sistema ψ que deve inibir os processos primários. A inibição possibilitará um critério de diferenciação entre a lembrança e a percepção. Desse modo, a experiência ensinará ao sujeito a não iniciar a descarga antes da indicação da realidade e a não levar o investimento das lembranças desejadas além de certa quantidade.

Lacan (1954-1955/2010) assinala que esse esquema nos indica o problema da relação do sujeito com o objeto. Freud se diferencia dos outros autores até então, pois traz a ideia de que o objeto humano é um objeto de reencontros no sentido das reminiscências. O objeto humano sempre se constitui a partir de uma primeira perda. Na medida em que o que se apresenta a ele só coincide parcialmente com aquilo que lhe proporcionou satisfação, o sujeito se põe em busca, e repete indefinidamente sua procura.

Mais tarde, como já referido em nosso trabalho, na “Interpretação dos sonhos” (1900/2006), Freud descarta o vocabulário neurofisiológico e já usa um esquema construído com termos propriamente psicanalítico para se referir sobre as conseqüências do pensamento inconsciente.

5. Aparelho Psíquico na Interpretação dos sonhos

De acordo com Lacan (1954-1955/2010), o aparelho psíquico que Freud apresenta na “A interpretação dos Sonhos” (1900/2006) introduz nele uma dimensão temporal como tal. Este esquema aponta que Freud já introduz dimensões novas em suas categorias, nesse sentido o aparelho psíquico é identificado com bases puramente lógicas.

No famoso capítulo VII, Freud apresenta uma tentativa de formalização do aparelho psíquico sem recorrer a neurônios. O seguinte trecho aponta o modo pelo qual empreende tal formalização:

Desprezarei por completo o fato em que o aparelho anímico em que aqui estamos interessados é-nos também conhecido sob a forma de uma preparação anatômica, e evitarei cuidadosamente a tentação de determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica (FREUD, 1900/2006, p. 566-567).

De fato, Freud não visa uma localização anatômica para psiquismo, mas tenta articular de forma lógica o seu funcionamento. Esse trabalho faz parte da metapsicologia freudiana construída conforme as questões que se apresentavam a Freud na clínica.

Freud define seu aparelho como um instrumento composto de componentes denominados de sistemas. O aparelho está organizado em uma ordem fixa na qual, em um determinado processo psíquico, a excitação atravessa as instancias em uma dada sequência temporal, até acontecer sua descarga. Assim, todas as atividades psíquicas partem dos estímulos internos e externos e terminam nas “inervações”. Freud esquematiza o aparelho numa figura com duas extremidades. Na terminação sensível, encontra-se um sistema que recebe as percepções e na outra terminação o sistema que abre as compotas da atividade motora.

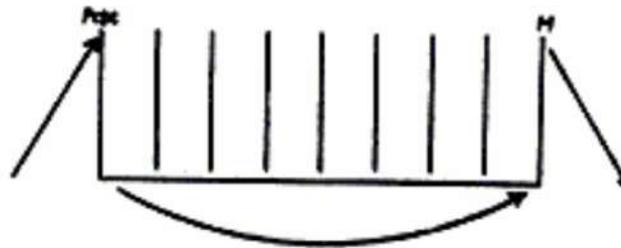


Fig 2: (FREUD, 1900/2006: p. 568)

A partir da figura acima, Freud indica que a primeira instancia do aparelho psíquico (Pcpt = Perceptivo) recebe os estímulos perceptivos, ao passo que, por trás dele, um segundo sistema transforma as excitações vindas do primeiro em traços permanentes. De acordo com Freud, das percepções que incidem sobre o aparelho psíquico permanece um traço, denominado de traço mnêmico, que são associados entre si por simultaneidade ou similaridade das percepções a ela correspondentes. Os traços mnêmicos consistem em alterações permanentes do sistema psíquico e a função a qual eles se relacionam é a de memória. Freud justifica a falta de memória no aparelho perceptivo afirmando que se esse sistema retivesse algum traço associativo, ele ficaria impedido de desempenhar sua função, pois o remanescente de uma ligação anterior impediria a captação de novos elementos. Portanto, a base da memória está nas associações dos sistemas mnêmicos inconscientes. Isso conduz Freud a afirmar que a qualidade e a memória são atributos mutuamente exclusivos, pois quando essas lembranças tornam-se conscientes novamente, elas não mostram mais a qualidade sensorial das percepções, como ele adiantara no “Projeto...”.

Nesse artigo, Freud se ocupa em formalizar um aparelho psíquico que se aplique à teoria dos sonhos. Assim faziam-se necessárias duas instancias psíquicas que se articulasse uma à outra sendo que uma delas desempenharia a função crítica. Freud localiza a instancia crítica na extremidade final. A partir da referência da localização dessa instância no aparelho, então localiza o “pré-consciente” na extremidade motora, para indicar que os processos excitatórios ocorridos no interior do aparelho psíquico podem entrar na consciência desde que atinjam certo “grau de intensidade” (FREUD, 1900/2006 p.571). Em resumo: o sistema de memória inconsciente não tem acesso à consciência senão pelo pré-consciente, ao passar por essa instancia, o processo excitatório é obrigado a submeter-se a modificações.

Podemos concluir juntos com Lacan (1954-1955/2010), que esse esquema mostra, sobretudo, que não há nenhuma relação de negativo a positivo, entre o eu e o discurso inconsciente. O discurso inconsciente aparece como uma mensagem cifrada, um discurso interrompido. O inconsciente está mergulhado em um discurso concreto que desempenha uma função de obstáculo e de filtro ao inconsciente. O inconsciente tem suas próprias vias, sua própria lógica de funcionamento, podendo ser explorado independente daquilo que o interrompe.

6. Conclusão

Nota-se a influência dos trabalhos de Koyré na concepção de ciência de Lacan. É através dos estudos da história das ciências desse epistemólogo que se pode entender que foi pelo modo de colocar no estudo da natureza a geometria euclidiana que Galileu inaugurou a ciência moderna. Entende-se que o modo que o procedimento de matematização é a ruptura do conhecimento científico com o mundo das qualidades. Esse procedimento possibilitou uma literalização do real e, ao mesmo tempo, a disjunção do simbólico e do imaginário.

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 são as bases do inconsciente freudiano. O conceito freudiano de inconsciente retificou o *cogito* cartesiano, tirando do pensamento, as qualidades empíricas. Essa aproximação discursiva do *cogito* cartesiano com o inconsciente freudiano, nos permitiu separar o ideal de Freud de que a psicanálise seguisse um ideal de ciência positiva e o que o

que ele realmente realizou através da conceitualização do aparelho psíquico. A análise dos esquemas dos aparelhos psíquicos freudianos nos permite extrair as seguintes proposições: 1- A psicanálise dirige sua formalização teórica ao inconsciente e não à um indivíduo ou organismo; 2- O inconsciente freudiano possui uma afinidade discursiva com o *cogito*; 3- O inconsciente freudiano marca uma retificação do *cogito* cartesiano por tirar o pensamento do campo da consciência; 4- O pensamento inconsciente nos esquemas psíquicos freudianos aparece deslocado da consciência e possui uma lógica própria de funcionamento; 5- O conceito freudiano de pulsão de morte atesta nos esquemas de aparelho psíquico freudiano algo que resta a ser simbolizado; 6- A teoria psicanalítica marca uma hiância radical entre o sujeito do conhecimento e o objeto.

Ao inventar a psicanálise e formular a teoria do inconsciente, Freud criou no mesmo movimento um novo campo do saber. Notamos que há uma contradição entre sua formação científica e o fato de ser o inventor de um novo campo que embora estabeleça relações com a ciência, não se subordina a um ideal de ciência. A hipótese lacaniana que existe um sujeito da ciência, baseada pelos estudos de Koyré, ajuda na separação do que Freud almejava para a psicanálise e o caráter das suas formulações teóricas sobre o inconsciente.

Por fim, devemos considerar que a afirmação da não subordinação da psicanálise em relação à ciência, já na segunda metade do século XX se deve a Lacan. Antes dele, muitos seguidores de Freud tentaram resolver essa contradição freudiana “cientificizando” a psicanálise, abordando-a pela via naturalista, ou psicologicista. Assim sendo, entende-se que o retorno de Lacan a Freud foi uma ruptura com a compreensão positivista de ciência e a sua adesão às ciências da linguagem, situando a psicanálise no centro de um movimento que instaura uma “nova ordem das ciências” (LACAN, 1953/1998, p.285). Mas é um assunto para outro empreendimento.

Referência

FREUD, S. Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. (1895[1950]). Projeto para uma psicologia científica. v.1.

_____. (1896). A carta 52. v.1.

_____. (1900). A Interpretação dos sonhos. v.5.

_____. (1914). História do movimento. v.7.

_____. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. v. 9.

_____. (1915). Pulsão e os Destinos da Pulsão. v. 14.

_____. (1915). O Inconsciente v. 14.

_____. (1925). Além do Princípio do Prazer. v. 18.

_____. (1925) Autobiografia. v. 20.

_____. (1926). A Questão de uma Análise Leiga. v. 20

_____. (1923) Novas conferências de introdução a psicanálise. v. 22.

_____. (1933). A questão de uma Weltanschauung v. 22.

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

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.

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. MILNER, J-C. A. *Obra Clara*: Lacan, a ciência e a filosofia. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1996.

**THE SCIENTIFIC STATUS OF PSYCHOANALYSIS: Freud between
scientism and its conceptual statements about the psychic apparatus**

ABSTRACT:

This article aims to analyze the epistemological tools used by Freud to locate the position of psychoanalysis against science and the effects of their theorizing about the psychic apparatus as a tool using the hypothesis Lacanian subject of science.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Science. Science subject.

**LE STATUT SCIENTIFIQUE DE LA PSYCHNALYSE : Freud entre
scientisme et ses états conceptuels sur l'appareil psychique**

RÉSUMÉ:

Cet article vise à analyser les outils épistémologiques utilisés par Freud pour localiser la position de la psychanalyse contre la science et les effets de leur théorisation sur l'appareil psychique comme un outil utilisant l'hypothèse lacanienne sujet de la science.

MOTS-CLÉS: La psychanalyse. Science. Sciences sujet.

Recebido em 17.12.2012

Aprovado em 30.01.2013

©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 ESTRUTURA E O ALÉM ESTRUTURA EM LACAN:
Uma Perspectiva acerca do Estruturalismo e Existencialismo na Teoria e Clínica
Lacaniana**

*Joyce Bacelar Oliveira**

RESUMO:

Este artigo apresenta uma análise comparativa do que se trata a estrutura e o que designei como além estrutura na psicanálise lacanianiana. Para tanto, o artigo aborda a elaboração estruturalista de Lacan, como também a influência do Existencialismo de Heidegger na clínica lacanianiana. O artigo, portanto, estabelece uma relação entre a estrutura do sujeito desejante, que é anterior a ele, e o que ele faz da sua estrutura na sua vida psíquica. Desta forma, o artigo traz uma abordagem da posição do sujeito desejante diante do seu gozo, como isso aparece na clínica e o que é feito disto na clínica.

PALAVRAS-CHAVE: Estrutura. Além estrutura. Sujeito desejante. Gozo. Clínica.

* **Joyce Bacelar Oliveira.** Psicanalista. Graduada em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Teoria Psicanalítica pela UCL (University College London), Londres-Inglaterra.

“É, portanto, nesse abraço estrutural de alguma coisa inserida radicalmente nesta individualidade vital com esta função significante, que nós estamos na experiência analítica” (LACAN 1962, p. 80, minha tradução)

A psicanálise traz como marco a descoberta do inconsciente, assim como a articulação dos mitos e símbolos que influenciam na sua formação. Podemos verificar isso através de *Édipo e Totem e Tabu*. A elaboração de Freud demonstra que o sujeito vem de uma estrutura anterior a ele e, por isso, está imerso em símbolos que determinam a sua vida psíquica. Por outro lado, Lacan, em seu retorno a Freud, articula os mecanismos do inconsciente, assim como a constituição do sujeito desejante, tomando como referência o estruturalismo. Essa abordagem leva muita gente a classificá-lo como estruturalista, rótulo que o próprio Lacan rejeita.¹ No entanto, Lacan visita e revisita o estruturalismo em suas elaborações psicanalíticas. Lacan desenvolveu conceitos psicanalíticos fundamentais com base no estruturalismo, e tais conceitos são hoje utilizados em diversas áreas trazendo uma contribuição crucial para o diálogo com a psicanálise. Gostaria, então, de fazer uma pergunta como provocação: pode-se dizer que o estruturalismo está em Lacan assim como Lacan está para o estruturalismo? Muito se tem falado sobre Lacan estruturalista devido a sua abordagem linguística em seu retorno a Freud. Contudo, ao analisarmos os preâmbulos da psicanálise lacaniana, deparamo-nos com o que vou denominar aqui de um além estrutura, isto é, com as transformações subjetivas que o sujeito opera na sua estrutura, a ressignificação da própria estrutura pelo sujeito. No auge do estruturalismo, não teria Lacan se preocupado em dar uma estrutura ao seu retorno a Freud? No entanto, tendo como ponto de partida o fato de que a psicanálise é clínica, seria ela estruturalista assim como os seminários de Lacan procuraram ser mesmo depois de 1970, momento em que o *real* terá um lugar privilegiado em seus seminários? São questões de que gostaria de pontuar ao longo do texto a fim de refletir sobre a teoria e a clínica lacaniana.

O uso de termos linguísticos de Jakobson e Saussure assim como a antropologia de Lévi-Strauss contribuíram bastante na elaboração da perspectiva psicanalítica de Lacan. Ao afirmar que o inconsciente está estruturado como linguagem, Lacan formalizou as manifestações inconscientes, tais como os atos falhos, os chistes, utilizando-se das figuras de

¹ “Foi isso, em suma, que gerou o círculo que uma função crítica julgou poder captar por um termo que, com certeza, não é assumido por nenhum dos que são seus elementos de ponta, mas pelo qual nos vemos afetados, como se fosse uma etiqueta bizarra que nos tivessem colado nas costas sem nosso consentimento, a saber, o estruturalismo” (LACAN 1969, p. 185).

linguagem metáfora e metonímia, da mesma forma como Freud utilizou a condensação e o deslocamento para elucidar o trabalho psíquico dos sonhos. Para Lacan, os processos metafóricos e metonímicos, pelos quais as manifestações inconscientes se estruturam, viabilizam a leitura, ou melhor, a escritura do inconsciente. Esses movimentos da metáfora e da metonímia são evidenciados na clínica através dos deslocamentos dos significantes, ou seja, da dinâmica das palavras no discurso do sujeito.

Tomando como apoio a antropologia estrutural de Lévi-Strauss para a reformulação do complexo de Édipo, Lacan chama atenção para a função paterna, função proibidora e simbólica na constituição do sujeito. Para Lévi-Strauss o sujeito se torna um ser da cultura pela lei da exogamia, o que Lacan traduz como função da metáfora paterna. Assim como a metáfora paterna, que faz parte do registro simbólico, é responsável pela formação do sujeito, os registros real e imaginário também fazem parte da estruturação dada por Lacan ao sujeito do inconsciente. Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Lévi-Strauss argumenta que a exigência de ordem é constitutiva da natureza, assim sendo, parte do princípio que a natureza é ordenada. Contudo, é a cultura que lança o indivíduo no simbólico, dando assim uma estrutura ao sujeito. Portanto, a função paterna é responsável pela inserção do sujeito na ordem simbólica. Como os registros real e imaginário também fazem parte da formalização dada ao sujeito do inconsciente, esses registros são parte de uma estrutura pré-sujeito. O psicanalista francês aborda a relação do sujeito com os três registros desde a passagem pelo estágio do espelho, no qual a criança forma a imagem do seu corpo como uma entidade descolada e independente do corpo da mãe, até a emergência do sujeito do desejo após a interdição edípica. Portanto, somos inseridos em uma estrutura, não nos inserimos nela? Até que ponto?

Daí vem o paradoxo da psicanálise “estruturalista” lacaniana. Segundo Lacan, não falamos e sim somos falados, pois a linguagem pré-existe ao sujeito. O discurso do inconsciente assim como o desejo do sujeito vem do Outro, uma vez que é através das identificações que o sujeito se constitui. Nesse sentido, é importante sublinhar que as identificações ocorrem apenas através dos significantes. O sujeito aparece primeiro no campo do Outro através do significante primordial, o significante unário, a partir do momento que ele representa o sujeito para um outro significante, o significante do falo imaginário que a criança tentou ser para sua mãe. Então, onde ficamos enquanto sujeitos? Como podemos nos implicar diante de nossas ações perante essa estrutura de linguagem e símbolos na qual somos inseridos? Seria o estruturalismo mesmo o que rege a clínica lacaniana? Lacan nos diz: “O

que eu digo postula a estrutura, porque visa, como afirmei da última vez, a causa do próprio discurso” (LACAN 1969, p.31). Portanto, a estrutura pela qual o sujeito é instituído determina *a-causa* do seu discurso como Lacan coloca no seminário *De um Outro ao outro* (1969). Dessa forma, o objeto *a*, objeto causa de desejo, surge como efeito da inserção do sujeito na sua estrutura. É justamente a partir da relação do sujeito com o objeto *a* que se estabelece o além estrutura, ou seja, o além estrutura ocorre a partir do momento em que o sujeito do inconsciente subjetivamente transforma a estrutura que lhe foi inserida. Há, dessa forma, uma subjetificação da estrutura pelo próprio sujeito. É como se o sujeito fizesse uma leitura subjetiva da sua própria estrutura e, a partir dessa leitura, ele se situasse no mundo.

Seria interessante nesse momento voltar a atenção à clínica lacaniana. Voltar a atenção ao que se trata do além estrutura na clínica lacaniana. Lacan fala em emergência do sujeito do inconsciente tanto na clínica como em relação ao término do complexo de Édipo. A emergência do sujeito do inconsciente está relacionada ao além estrutura e, a forma como acontece esse além estrutura é o que nos interessa enquanto psicanalistas. Gostaria, portanto, de abordar momentos pontuais da inserção do sujeito na sua própria estrutura, que se trata desse além estrutura, com o qual ele se identifica. Para começar é interessante ter um olhar atento ao complexo de Édipo e os seus desdobramentos. A emergência do sujeito a partir da relação edipiana só é possível diante da subjetivação do indivíduo enquanto castrado/interditado pela lei maior. Nesse momento o sujeito identifica-se com uma estrutura, porém na sua subjetivação existe uma escolha, um além estrutura. Podemos verificar essa escolha subjetiva através do matema da fantasia de Lacan ($\$ \langle \rangle a$), pelo qual o sujeito, após ser interditado, entra em uma conjunção e disjunção com o objeto perdido, o objeto *a*, ou seja, aquilo que no complexo de Édipo era o falo imaginário e que se tornou objeto causa de desejo após a castração:

O *a* vem substituir a hiância que se designa no impasse da relação sexual e reproduz a divisão do sujeito, dando-lhe a sua causa, que até então não era apreensível de maneira alguma, porque é próprio da castração que nada possa enunciá-la, propriamente falando, uma vez que sua causa está ausente. Em seu lugar vem o objeto *a*, como causa substituta do que constitui, radicalmente, a falha do sujeito (LACAN 1969, p. 335).

A emergência do sujeito acontece, então, de forma identificatória e alienante, pois ele tenta manter o mesmo lugar de objeto do desejo do Outro após a castração. Contudo, o sujeito fica entre uma estrutura e um além estrutura, sem conseguir se desprender do Outro, sem assumir seu papel de desejante, dependendo, dessa forma, do Outro para subjetificar a sua existência. Isso ocorre porque sem o Outro não há sujeito, o sujeito depende do Outro

para que ocorra o seu advento. Entretanto, não podemos deixar de supor um além estrutura, pois há subjetivação por parte do sujeito na sua emergência, há um devir, uma transformação daquela estrutura que lhe foi inserida.

Nessa perspectiva, existem as identificações que acompanham o sujeito nas suas escolhas subjetivas. E qual o papel da clínica lacaniana? Seria ela estruturalista assim como a teoria aparenta ser? Para Lacan, a emergência do sujeito do inconsciente ocorre na clínica, no momento em que o sujeito assume, como seu, o desejo do Outro, desgarrando-se das identificações. Isso implica, acima de tudo, assumir responsabilidade pelas suas ações. No lugar de “isso aconteceu comigo”, “foi assim”, o sujeito deve se implicar e assumir a posição de “eu fiz isso”, “sou responsável por isso”. Assim, ele estará assumindo também o seu lugar na fantasia e no gozo, o seu lugar de desejante. Nesse sentido, acredito que a emergência do sujeito na clínica lacaniana tem maior relação com o Existencialismo. Heidegger está mais presente na clínica lacaniana do que Saussure e Lévi-Strauss. Somos falados sim, porém devemos falar de nossa posição de desejante a fim de emergirmos enquanto sujeitos responsáveis pelas nossas ações. Lacan, diz, então:

Que a verdade seja desejo de saber, e nada mais, evidentemente só serve para nos fazer questionar precisamente isto: e se houvesse uma verdade antes? Todos sabem que é esse o sentido do *deixar ser* heideggeriano. Haverá alguma coisa a *deixar ser*? É nesse sentido que a psicanálise traz uma contribuição (LACAN 1969, p. 205).

Ainda no seminário *De um Outro ao outro* (1969), Lacan aborda o estruturalismo como a verdade anterior, verdade que se constitui como efeito da demanda da mãe no complexo de Édipo. Em *A Direção do Tratamento e os Princípios de seu Poder* (1958), Lacan ressalta que a única forma de se ter acesso ao desejo do sujeito é através do exame do lugar do desejo em relação aos efeitos da demanda na relação mãe-filho. Porém, no mesmo seminário de 1969, Lacan enfatiza que Heidegger institui o *deixa ser*. O conceito *deixar ser* é um dos pilares da ética finista de Heidegger que é abordado em *Ser e Tempo* (1927). O que Heidegger ressalta não é um agir a realizar, normas a cumprir, mas um deixar acontecer, um chamado a seguir. O *deixar ser* não conta com uma causa no sentido do agir causal, pois, para Heidegger, este está relacionado com a disposição de finalidade no querer. Para Lacan, o *deixar ser* se manifesta em relação ao sujeito pulsional, em função do que o sujeito é e como ele é diante da sua pulsão. O *deixa ser* implica o desejo de saber sobre a pulsão, o saber fazer com a pulsão na clínica. Nesse sentido, por mais que a pulsão esteja conectada à verdade anterior, à uma estrutura, o que nos interessa é a condição de ser da pulsão, o devir da pulsão do sujeito desejante:

Para dizer que, com efeito, existe alguma coisa que se poderia *deixar ser*. Só que ela intervém nisso. E intervém de um modo que nos interessa, para além do limiar atrás do qual se detém, na medida em que ela faz com que nos interroguemos sobre o que se passa com o desejo de saber. É por isso que voltamos à pulsão (LACAN 1969, p.205).

Nessa perspectiva, devemos sim voltar à pulsão e situá-la na economia do sujeito desejante já que o sujeito é pulsional e faltante na sua estrutura. A pulsão indica a inserção do sujeito na sexualidade que advém do campo do Outro. A pulsão também sinaliza a circularidade do objeto *a* na medida em que ele visa sempre o outro para retornar ao sujeito, satisfazendo, assim, parcialmente, a pulsão. O contorno da pulsão tem por finalidade fugar o gozo do outro. O outro tem que entrar em jogo para que a pulsão se satisfaça. Desta forma, fica evidenciado que há uma alienação em relação ao desejo do Outro, o que alimenta a pulsão é o gozo do Outro. Contudo, a pulsão contorna porque não tem um objeto específico, portanto, não se satisfaz plenamente. Como diz Lacan: “O sujeito se aperceberá que seu desejo é apenas vão contorno da pesca, do fígamento do gozo do outro – tanto que, o outro intervindo, ele se aperceberá de que há um gozo mais além do princípio do prazer” (LACAN 1964, p. 174).

Como, então, alguma coisa poderia *deixar ser* diante da circularidade da pulsão, diante dessa alienação estruturante? Podemos considerar a questão da forclusão do gozo para entender como o desejo de saber sobre a pulsão, o *deixar ser* Heideggeriano, tem um papel importante na clínica. A forclusão do gozo ocorre como efeito da realização do complexo de castração, ou seja, o gozo é foracluído por não ser subjetivado na conclusão do complexo de Édipo. O gozo, portanto, está absolutamente no registro do real por não ser simbolizado na constituição da subjetividade. Contudo, a função fálica parece marcar o traço de sua determinação como consequência da relação do gozo com o que se estrutura como o Outro, isto é, a relação do registro real com o registro simbólico. Há, portanto, a princípio, uma “intromissão positiva” de um gozo auto-erótico presente nas primeiras sensações da criança, que é o efeito da função fálica na vida psíquica do sujeito. Nesse momento de produção do gozo fálico surge, paralelamente, a dependência do sujeito ao desejo do Outro, dependência do mesmo lugar que o sujeito ocupou antes do complexo de castração, lugar de objeto do desejo do Outro (mãe). Então o objeto *a* parece demonstrar retroativamente que era ele quem dava estrutura ao sujeito, e o sujeito, mesmo depois da castração, tenta manter o lugar de objeto *a*, mesmo como *falta-de-gozo* na economia de sua fantasia ($\$ \diamond a$). A fantasia, portanto, evidencia a entrada do sujeito no registro simbólico uma vez que a relação

de gozo entre mãe e criança é significada. Entretanto, a forclusão do gozo, no processo da castração, determina a *falta-de-gozo* que não implica ser sem gozo, pois o gozo sempre retorna.

É possível, a partir daí, elaborar o desejo de saber sobre a pulsão no nível clínico. Lacan constata que graças à relação positiva do sujeito com o gozo sexual, aparece o desejo de saber. O desejo de saber se ordena a partir do enigma do campo do Outro e pela proibição de gozo que é produzida em decorrência da função da metáfora paterna. “O gozo sexual só extrai sua estrutura da interdição que incide sobre o gozo dirigido para o próprio corpo” (Lacan 1971, p. 101). Isso demonstra que resta gozo, resta o representante da falta-de-gozo, que é o mais-de-gozar, porém, o gozo se apresenta sob a modalidade das relações civilizantes. Contudo, o gozo é invasivo e, portanto, reaparece no real. É justamente pela intrusão da função sexual no campo subjetivo que o desejo de saber sobre a pulsão é determinado no sujeito. Apenas a clínica faz a função do *deixar ser* da pulsão, o desejo de saber sobre a pulsão, na medida em que o discurso do sujeito é tomado pelos significantes no momento em que o sintoma do sujeito é trabalhado na clínica e torna-se possível desvelar a relação do sintoma do sujeito com o gozo, como diz Lacan:

De lugar nenhum, ei-lo que ressurgue em toda parte, justamente por essa exclusão que é tudo aquilo por meio do qual ele se realiza. É justamente a isso que se liga nossa prática – ali onde lidamos com o sintoma, desvelar, desmascarar a relação com o gozo, que é nosso real uma vez que está excluído (LACAN 1969, p. 316).

Conclui-se, diante disso, que é na clínica que o sujeito se responsabiliza pelo seu gozo e o que é feito dele, pois mesmo com toda estrutura que lhe foi inserida, o que é feito da pulsão é determinação do sujeito. O gozo lhe pertence. Caso contrário, qual seria o lugar da clínica na reconstituição subjetiva do sujeito? Como diz Lacan, o término da análise é a realização do complexo de castração, é a reconstituição subjetiva no nível da falta, no nível do *falta-a-ser*. Para tanto, o sujeito precisa simbolizar o seu lugar de faltante e a fantasia que sustenta o seu desejo primordial a fim de se responsabilizar pelas intrusões do seu gozo:

Só se é responsável na medida de seu *savoir-faire*.
Que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável, porque não há Outro do Outro para operar o juízo final. Pelo menos sou eu quem o enuncio assim.
Isso quer dizer que há uma coisa que não podemos gozar (LACAN 1976, p. 59).

A estrutura e o além estrutura são indissociáveis na teoria e na clínica lacaniana. Não haveria o além estrutura sem uma estrutura fundante na vida do sujeito. Porém, é necessário que o sujeito fale do seu lugar de desejante a fim de assumir a responsabilidade

pelo seu gozo na economia do seu desejo. Para que o sujeito fale do seu lugar de desejante é necessário que ele se aproprie do seu discurso e vá à busca da causa desse discurso. A causa é o próprio gozo, pois este não é nada além do que o efeito retroativo do objeto *a* na economia psíquica do sujeito. O gozo só aparece nesse lugar em função da capacidade retroativa da repetição, dando, assim, a sua causa. Portanto, o gozo se impõe. *É aquilo que não tem mais jeito de dissimular. O que todos os avisos não vão evitar.* Entretanto é também aquilo pelo que o sujeito deve se responsabilizar.

Referências:

HEIDEGGER, M. (1927), *Ser e tempo*; tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LACAN, J. (1958), “A Direção do Tratamento e os Princípios de seu Poder”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1959), *The seminar of Jacques Lacan. Book 6: Desire and its Interpretations*. Trans. Cormac Gallagher.

_____. (1962), *The seminar of Jacques Lacan. Book 9: Identification*. Trans. Cormac Gallagher.

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

_____. (1969), *O seminário, livro 16, de um Outro ao outro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____. (1971), *O seminário, livro 18, de um discurso que não fosse semblante*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____. (1976), *O seminário, livro 23, o sinthoma*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LÉVI-STRAUSS, C. (1962), *O Pensamento Selvagem*, Campinas, SP, Papyrus, 1997.

**THE STRUCTURE AND BEYOND STRUCTURE IN LACAN: A PERSPECTIVE
AROUND THE STRUCTURALISM AND EXISTENTIALISM IN THE LACANIAN
THEORY AND CLINIC**

ABSTRACT:

The article presents a comparative analysis between the structure of the subject and what I am calling beyond structure of the subject. Hence, the article approaches the structuralistic elaboration of Lacan as well as the influence of the Existentialism of Heidegger in the Lacanian clinic. The article, therefore, establishes a relationship between the structure of the desiring subject, which takes place before he is born, and what he does with that structure in his psychic life. So that, the article brings an approach of the position of the desiring subject in the face of his *jouissance*, how this comes up in the clinic and how it is dealt in the clinic.

KEYWORDS: Structure. Beyond structure. Desiring subject. *Jouissance*. Clinic.

**LA STRUCTURE ET L'AU-DELÀ DE LA STRUCTURE DANS LACAN : UNE
PERSPECTIVE SUR LE STRUCTURALISME ET L'EXISTENTIALISME DANS LA
THÉORIE ET LA PRATIQUE LACANIENNE**

RÉSUMÉ :

L'article offre une analyse comparative entre la structure du sujet et ce que j'appellerai l'au-delà de la structure du sujet. L'article utilise les développements structuralistes de Lacan ainsi que l'influence de l'existentialisme heideggérien apparent dans la clinique de Lacan. Un lien est établi entre la structure du sujet désirant qui se met en place avant la naissance et la façon dont le sujet va organiser cette structure au cours sa vie psychique. L'article développe ainsi une approche concernant la position du sujet désirant face à sa jouissance, la façon dont ceci se manifeste dans la clinique et la façon de le gérer.

MOTS-CLÉS: Structure. Au-delà de la structure. Sujet désirant. Jouissance. Clinique

**A ESTRUTURA E O ALÉM ESTRUTURA EM LACAN:
Uma Perspectiva acerca do Estruturalismo e Existencialismo na Teoria e Clínica Lacaniana**

Recebido em 22-01-2013

Aprovado em 15-02-2013

© 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

GOZO E CARNE: Uma Abordagem da Fenomenologia Francesa Contemporânea

Resenha de:

MARION, Jean-Luc. **Le phénomène érotique: six méditations.** Paris: Grasset, 2003.

*Carolina Detoni Marques Vieira Coutinho**

RESUMO:

O amor e a busca de Marion por seu conceito unívoco nos conduzem a este artigo, mais exatamente, aos conceitos de carne e gozo nele envolvidos. Os lugares do eu e do outro, na irremediável distância que, paradoxalmente, os une são discutidos na fenomenologia de Jean-Luc Marion, especialmente em sua obra *Le phénomène érotique*, inserida na inquestionável riqueza da filosofia francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Luc Marion. Amor. Carne. Gozo.

* **Carolina Detoni Marques Vieira Coutinho.** Graduada em Psicologia, com Especialização em Psicanálise: Subjetividade e Cultura, Mestre em Ciência da Religião, área de concentração: Filosofia e Doutoranda em Ciência da Religião, área de concentração: Filosofia, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (bolsista de co-orientação em Université Sorbonne - Paris 4). E-mail: carolinadetoni@yahoo.com.br

Em meio a toda discussão que permeia a fenomenologia francesa contemporânea e sua possível “virada teológica”¹ – respeitados os muitos sentidos que tal questionamento pode suscitar – Jean-Luc Marion destaca-se como um dos pensamentos mais fecundos do cenário francês atual. Neste artigo-recorte de sua teoria, talvez possamos percorrer juntos alguns dos conceitos presentes, sobretudo, em sua obra *Le phénomène érotique*, infelizmente sem tradução para o português, tais como a carne e o lugar do gozo, o gozo que não é, sobremaneira, o gozo tal como a psicanálise o concebe mas, antes, o gozo dentro do fenômeno erótico.

Quando traça a redução erótica, Marion busca percorrer o caminho, por vezes sinuoso entre a fenomenologia e a teologia, rumo ao conceito unívoco do amor – conceito que não mais se detenha sobre a primazia da separação do amor entre eros e ágape, historicamente mantida pela filosofia. Aqui, não nos deteremos, ao menos neste presente artigo, à redução fenomenológica do amor, mas justo à noções de carne e, com ela, o lugar do gozo. Essas provavelmente nos remeterão – em choque ou em harmonia – a algumas concepções psicanalíticas, o que não é nada mal quando discussões não são, forçosamente, barreiras.

A carne da redução erótica

A partir do desejo de conhecimento que resulta no “como sou?” cartesiano, Marion (2003, p. 29) inicia sua redução radical afirmando: “Sou segundo minha carne”, esta carne afetável por si mesma, em si mesma e, em segundo lugar, pelas coisas do mundo. Minha carne oferece-se a mim enquanto um fenômeno saturado, no qual “o fluxo das intuições ultrapassa sempre e tanto a segurança das formas que jamais poderia assiná-las, assim como a inteligibilidade das intencionalidades que jamais as poderia ler” (MARION, 2003, p. 29).

O fenômeno saturado caracteriza-se pelo excesso: excesso de intuição frente a uma significação faltosa ou até mesmo ausente. Ao contrário dos fenômenos que se dão por uma significação que os intenciona e uma intuição que os preenche ou não, o fenômeno saturado é o puro excesso de intuição “não intencionável segundo a quantidade, insuportável segundo a qualidade, absoluto segundo a relação, ou seja, incondicionado pelo horizonte” (MARION, 2005, p. 296).

¹ Cf. JANICAUD, Dominique. *Le tournant théologique de la phénoménologie française*. Paris: L’Éclat, 1991.

Pascal, no fragmento 72-199 dos *Pensamentos*, nos dá talvez uma boa metáfora do que poderia ser o fenômeno saturado e da dificuldade de captar, assim, o excesso. Ele nos lembra de todas as coisas que, quando em excesso, nos impedem de captá-las. O barulho em excesso que, ao invés de nos fazer ouvir mais, nos ensurdece, a luz em excesso que cega no lugar de clarear, o extremo calor ou o extremo frio, “enfim, as coisas extremas são para nós como se não fossem, e nós não somos nada em relação a elas: elas nos escapam, ou nós a elas”. O fenômeno saturado coloca em questão as concepções comuns de horizonte e todas as aceções que resultam por objetificar o que é justamente irremediavelmente inapreensível, como eu ou o outro, aqui, nomeados como carnes.

Marion (2003, p. 39) modifica a pergunta e o foco na centralidade do ser e afirma: “não se trata mais de obter uma certeza de ser, mas a resposta a outra questão: ‘Amam-me?’”. Enquanto a certeza, a evidência e a resistência cedem à vanidade, a certeza que se mostra adequada aos entes e objetos não é para mim, visto que não sou enquanto efetividade, mas, como em Heidegger, enquanto possibilidade – possibilidade de ser distinto do que sou, de mudar no futuro, de não continuar em meu estado atual, possibilidade, inclusive, de ser de outro modo – e, portanto, irredutível à certeza. Além disso, não me reduzo a um modo de ser, “não me basta ser para seguir sendo o que sou: faz-me falta também, primeiro e sobretudo, que me amem – a possibilidade erótica” (MARION, 2003, p. 40).

O que verifica uma contraprova: suponhamos que se proponha, a quem quer que seja, ser certamente (efetivamente) por uma duração sem fim determinado, sob a única condição de renunciar definitivamente à possibilidade (ainda que não à efetividade) de que alguém o ame alguma vez – quem aceitaria? Nenhum *eu*, nenhum *ego*, de fato, nenhum homem, sobretudo nem o maior cínico do mundo (que só pensa nisso, que o amem). Pois renunciar, ainda que só à possibilidade de que me amem, operaria sobre mim como uma castração transcendental e me rebaixaria à posição de uma inteligência artificial, de um calculista maquinal ou de um demônio, algo verdadeiramente mais baixo que um animal que, todavia, pode imitar o amor, ao menos aos nossos olhos. E, de fato, aqueles de meus semelhantes que renunciaram – por certo que parcialmente e somente sob certa analogia – à possibilidade de que os amassem perderam sua humanidade na mesma proporção. Renunciar a se colocar a questão “amam-me?”, sobretudo à possibilidade de uma resposta positiva, implica nada menos que renunciar ao humano em si (MARION, 2003, p. 40-41).

Ao contrário dos outros seres e objetos do mundo, eu não devo primeiro ser para ser amado – isso faria exatamente com que o *ego* se reduzisse ao modo de ser de tais objetos – mas, segundo a possibilidade radical, eu só posso ser desde que me amem ou possam amar-me. Aqui, “ser amado” não é entendido como um enunciado sintético que pressupõe seu anterior “ser”, mas como um enunciado analítico, “porque eu não poderia ser, nem aceitar

nem suportar ser sem que ao menos permanecesse aberta a possibilidade de que, num momento ou outro, alguém me ame” (MARION, 2003, p. 42). Só assim, é possível resistir, sob a proteção do amor enquanto possibilidade, à vanidade² do “para que serve?”.

Marion afirma que é o amor que individualiza, que me dá minha ipseidade, e não os pensamentos ou o ser-para-a-morte, com nas reduções de Descartes e Heidegger, posto que só o amor “só se realiza se eu e somente eu faço o amor” (MARION, 2003, p. 131), mesmo sem querer ou prever, mas sem substitutos, em minha extrema ipseidade. Se quase todos (ou todos) os outros atos podem ser efetuados por qualquer outro em meu lugar, eles não me oferecem o acesso à minha individualidade que só o amor possibilita, “posto que apenas posso fazê-lo pagando com minha pessoa” (MARION, 2003, p. 132). Uma redução em sentido próprio, remetendo ao que é propriamente meu.

Não venho a ser eu mesmo nem quando penso, duvido ou imagino somente, posto que outros podem pensar meus pensamentos que, na maioria das vezes, não concernem a mim, mas ao objeto de minhas intencionalidades; nem quando quero, desejo ou espero, pois não sei nunca se intervenho em primeira pessoa ou somente como a máscara que encobre (ou suporta) as pulsões, paixões e necessidades que atuam em mim sem mim. Mas, venho a ser definitivamente eu mesmo a cada vez que e durante todo o tempo em que, como amante, posso amar primeiro (MARION, 2003, p. 132).

Ao destituir a pergunta “quem sou?” e substituí-la por “amam-me?”, a redução erótica coloca a identidade não fundamentada no pensamento de si mesmo, mas “onde me encontra a questão que eu (me) coloco, onde experimento a vanidade que ela pretende conjurar, onde me sucede (ou não) o chamado vindo de outra parte” (MARION, 2003, p. 68). Não estou primeiro onde toco, penso ou constituo, mas onde me sinto tocado e afetado, como quem se expõe à afeição.

Posto assim, o fenômeno privilegiado da *carne* aparece em oposição aos corpos do mundo físico, na medida em que só ela sente-se sentindo, o que se sente não se distingue do que é sentido e dela não me posso distinguir, tomar distância ou ausentar-me. “Sou ali onde me expõe minha carne, a saber, ali onde me designa a questão ‘amam-me?’. Só minha tomada como carne designa-me minha ipseidade” (MARION, 2003, p. 70).

Essa individualização que só o amor pode me dar, mostra-se em três diferentes formas, absolutamente ligadas entre si na teoria de Marion. Em primeiro lugar, o amante

² “Vanidade”, em francês “vanité”, não designa, neste caso, a vaidade, mas trata do que é vão, sem sentido. O termo não existe em português, mas é necessário traduzi-lo o mais próximo possível do seu sentido em francês, tal como o fizeram os tradutores das obras de Marion para o espanhol, também traduzindo “vanité” por “vanidade”.

individualiza-se pelo *desejo* (MARION, 2003, p. 184). Precisamente a falta, pela qual desejo, pertence-me e define-me mais que qualquer outra coisa que possua. Sem razão, explicação ou justificativa, o que decido desejar, como amante, afeta-me, só a mim e a mais ninguém e, por isso, individualiza-me radicalmente. Como um golpe, o que me toca diz-me sobre mim e mostra-me o que me excita.

Em segundo lugar, o amante individualiza-se pela *eternidade* (MARION, 2003, p. 185), ou melhor, pelo desejo de eternidade. Tanto o amante quanto o amado precisam da convicção do “para sempre”. Se o que vivem nesse instante é bom, é preciso que se repita, que não retroceda e que, dessa vez, amem de uma vez por todas. Haja vista que amar temporariamente é não amar em absoluto, ainda que o juramento não se cumpra. “Assim se cumpre de todas as maneiras, tanto no seu sucesso quanto no seu prejuízo, o juramento. O que foi dito não poderá não ter sido dito. De onde se deduz a individuação do amante” (MARION, 2003, p. 187).

Por fim, o amante individualiza-se pela *passividade* (MARION, 2003, p. 188). Todo o impacto que o outro exerce em mim pode ser visto no juramento, de modo que o outro ratifica minha antecipação com sua própria significação (“Eis-me aqui!”). Pode ser visto também no avanço, no fato de eu poder amar primeiro, uma vez que me encontro, num golpe, enamorado, sem controle ou conhecimento e, por fim, nos riscos assumidos, posto que ninguém pode fazê-lo em meu lugar. Tanto no juramento quanto no avanço, sou somente eu, tão solitário que nem mesmo a ratificação do outro poderá devolver-me o que de mim foi arriscado. “Desde então, sei quem ama em mim – aquele a quem isso chega em primeira pessoa e de uma vez por todas” (MARION, 2003, p. 190).

Tratando da passividade, Marion volta, então, ao início dessa redução, afirmando que “sou minha carne e ela coincide absolutamente comigo – designa-me a mim mesmo e entrega-me como tal à minha individualidade radicalmente recebida” (MARION, 2003, p. 191). Somente concebendo essa passividade como diferente da inércia ou daquela própria dos corpos do mundo, é possível entender que minha carne expõe-se às coisas do mundo e não está apenas colocada entre elas; enfrento as coisas e cedo-lhes o direito de me afetarem; somente meu corpo, enquanto possui o estatuto de carne, pode sentir o que difere dele. “Em suma, as coisas não atuam sobre mim, porque sua própria ação resulta antes de minha passividade, que a possibilita originariamente. Minha passividade provoca sua atividade, não o contrário” (MARION, 2003, p. 193).

A carne percebe a si mesma para perceber as coisas do mundo e condicionar sua exterioridade – “só a autoafeição possibilita a heteroafeição” (MARION, 2003, p. 194). Porém, como sentir outra carne, a carne do outro, que não é uma coisa do mundo, mas outro si mesmo? Sem objetificá-la ou confundir-me com ela, resta sentir a outra carne não como coisa que eu possa possuir, mas em sua exposição sem mediações, em sua fenomenalidade. Fernando Pessoa, em um poema intitulado *O rio da posse* (1990-1991, v.I, p. 257), fornece uma bela imagem para nossa discussão: “O amor quer a posse, mas não sabe o que é a posse. Se eu não sou meu, como serei teu, ou tu minha? Se não possuo o meu próprio ser, como possuirei um ser alheio? Se sou já diferente de quem sou idêntico, como serei idêntico daquele de quem sou diferente.”

Os corpos do mundo físico resistem à minha carne, repelem-na e negam seu acesso, outra carne não. Não me libero da finitude de ser e do horizonte do mundo se não por outra carne; só ela pode não resistir, acolher e, por fim, revelar-me. Em outra carne, saio do mundo, de modo que o outro me dá minha carne, erotiza-me e converte-me em mim mesmo. Assim, eu também.

Para Marion, é através da fenomenologia que abrem-se novos caminhos para a discussão das questões da alteridade e ipseidade, mas não só para estas questões. Tanto a filosofia da linguagem quanto a fenomenologia, contribuem, segundo Marion (2012, p. 58), para uma melhor aproximação, por exemplo, da Revelação, da linguagem da Bíblia e até mesmo da Criação e Ressurreição, uma vez que a filosofia nos mostrou que o ser, no sentido da metafísica não nos oferece o horizonte último da experiência. Em entrevista recente à revista francesa *Le Point*, em mais uma das incontáveis tentativas midiático-científicas de discutir a existência de Deus, Marion afirma: “A fenomenologia mostrou igualmente que o Outro não é um objeto e que a carne não é um corpo entre outros. O que permite pensar que eu posso receber outrem nessa carne e que ele pode me dar sua carne, dando-me a minha: o que se passa na eucaristia” (MARION, 2012, p. 58). Esse complemento posterior parece ser o que faltava na redução erótica, onde encontramos que a erotização de cada carne pela outra “conclui o amante como um consagrado – aquele que se recebe a si mesmo do que recebe e dá o que não tem” (MARION, 2003, p. 204).

Ao invés de alienar-me, o aumento da minha carne, provocado pelo outro, ao contrário, permite-me o acesso a mim. Não se trata também de possuir, pois posse refere-se apenas a corpos físicos e impede o acesso à carne. Mais uma vez recorrendo às imagens que se abrem na poesia de Fernando Pessoa, “possuir é perder. Sentir sem possuir é guardar,

porque é extrair de uma coisa a sua essência. [...] Possuir é ser possuído, e portanto perder-se” (PESSOA, 1990-1991, v. I, p. 243), pois, por exemplo, “não se pode comer um bolo sem o perder” (PESSOA, 1990-1991, v.II, p. 17).

Trata-se de o outro fenomenalizar a mim como carne e eu a ele. “Cada um de nós converte-se no fenômeno do outro ao converter cada carne um pelo outro” (MARION, 2003, p. 206). Cada uma das carnes aparece na outra e pela outra. Da mesma forma, não posso usar o outro, visto não ser ele uma coisa, mas ligar-me ao outro para dar-lhe sua carne e receber a minha; portanto, gozo dele e alcanço nele a segurança buscada em minha carne que me dá a mim mesmo.

Para a redução erótica, visto eu não possuir minha carne, também não me oriento no espaço e no tempo com relação a mim mesmo, mas localizo-me na carne do outro e a partir dela enquanto carne recebida. Quando faz o amor, o amante encontra-se.

O gozo da redução erótica

A erotização dá-nos, ao mesmo tempo, a experiência mais extrema e a mais decepcionante, posto que minha carne dá-se a mim em seu mais alto grau e escapa-me no instante em que a alcanço. O gozo e a suspensão quase coincidem, separados por uma distância mínima, mas suficiente para opor-lhes. O gozo sucumbe sob a evidência da suspensão, da qual, sem dúvida, recordo-me mais. Assim, o fenômeno da erotização não deixa nenhuma recordação ou, se a deixa, é apenas uma recordação abstrata, uma consciência de nada, uma ideia em absoluto distinta, sem marca definível ou reconhecível para não se confundir com qualquer outro vazio e possa ser repetida, descrita ou nomeada.

Não se trata de um fenômeno saturado, onde o excesso de intuição convocaria um aumento de hermenêutica e de descrições conceituais. Trata-se de um fenômeno tachado, onde o aumento de intuição do conceito invade todo o horizonte de manifestação, mas retira-se e desaparece imediatamente, de modo a não restar nada, sobre esta praia sem ondas, a explicar, a compreender e a colocar em evidência. Deste fenômeno tachado, a erotização, não podemos dizer nada, nada se diz, mesmo de amante para amante. Faltam palavras (MARION, 2003, p. 242).

Daí surge a pergunta: É preciso calar-se, então, diante do que não pode ser descrito e do qual nada se pode dizer? Se, com relação ao sofrimento, aquele que permanece mudo e, por isso, indizível, é preciso e prudente calar-se, quanto ao gozo, isso não se dá.

Porque para gozar, diferentemente de sofrer, é preciso recorrer e dirigir-se ao outro – “dirigir-lhe a palavra e aguardar sua resposta” (MARION, 2003, p. 243).

O gozo difere-se do mero uso do outro, pois não me sirvo do outro para mim mesmo, mas uno-me ao outro pelo outro mesmo, na medida em que não gozo somente porque sinto meu próprio sentir, mas o sentir do outro que me dá minha carne. Como minha carne provém de um outro que, por sua vez, não a possui, tanto a minha como a outra não derivam de entes ou objetos do mundo.

[...] portanto, não gozo de nada; ou melhor, gozo de nada, precisamente porque gozo do outro, que não é nada do mundo. Não tenho, então, nada que dizer a ele, nada de fato a partilhar com ele, pois não nos damos reciprocamente mais que a possibilidade de *extrairmo-nos* do mundo tornando-nos carne (MARION, 2003, p. 244).

O fato de não termos, nem um nem o outro, nada mundano em comum e, por isso, nada a nos dizermos, acaba por designar-nos interlocutores inevitáveis, que se desprendem do mundo enquanto comprometidos um com o outro, de modo que tenho de dizer-lhe dessa “exceção do nada” (MARION, 2003, p. 244) que recebo dele e lhe devolvo. Não posso falar ao outro mais que dessa “exceção do nada”, pois somente ele a conhece como eu e gozamos dela pelo outro.

O próprio fato de não ter nada a dizer-lhe impõe-me a lhe falar. No que o gozo se distingue de todas as agonias que só concernem a mim e não se podem dizer a ninguém. Em virtude precisamente de eu não poder falar, devo falar a outro. Assim, a redução erótica redefine também as regras da linguagem (MARION, 2003, p. 244).

Embora Marion esteja a falar do gozo erótico, a relação que ele estabelece entre gozo e fala remete-nos inevitavelmente à mística e Lacan, no seminário 20, apresenta-nos uma abordagem sobre o chamado “gozo místico” que em muito se assemelha ao que Marion nos traz sobre seu gozo erótico. Para Lacan (2008, p. 82), o gozo místico é essencialmente aquele de que se pode dizer que se experimenta, mas que nada se sabe dele; um gozo “mais além”, que no fim do século XIX, fez com que muitos se empenhassem em transpô-lo para as questões sexuais. Mas que, de modo algum, se trata disso: “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da ex-sistência?”

A linguagem na redução erótica

“Quando gozo, de fato falo” (MARION, 2003, p. 244). Com esta afirmação, Marion desenvolve que, embora não se diga nada de nada, no gozo, dirige-se

desesperadamente ao outro. Ao enunciar “Eis-me aqui!”, pedindo-lhe, no futuro “Vem!”, anunciando, no presente, “Vou!” e dizendo-lhe, no passado, “De novo!”, certamente não descrevo nada, mas, enquanto dirigindo-me ao outro, tais enunciados apresentam-se precisos, íntimos e sem mediações, sem que deles restem nenhuma dúvida, ambiguidade ou reservas. “[O outro] sabe que espero que ele goze, vou gozar e quero que tudo recomece ou continue” (MARION, 2003, p. 245).

Somente a suspensão da erotização inevitável fará falar-se de outra coisa, trará a mediação entre as intenções, a partir da suspensão indireta, mas que, até então, estavam diretamente dirigidas um ao outro. As intenções crescem inversamente proporcionais à predicação.

Não se falando de coisa alguma, sem se chegar a dizer algo, dirige-se um ao outro dentro do que se designa *a coisa* – “de fato, a não-coisa por excelência, o que a linguagem predicativa só pode considerar paradoxalmente como *a coisa* por excelência” (MARION, 2003, p. 245) –, aquela que se excetua do mundo, dos entes e dos objetos, da qual só se pode falar do seu oposto ou negando-a. Ela se encontra em um modo de linguagem no qual sua negação não inverte a afirmação, pois não se trata mais de sujeitos ou predicados, nem de afirmar ou negar, “mas de ti e de mim – que só temos de falar para nós mesmos, fora do mundo” (MARION, 2003, P. 246), somente para nos excitarmos. “Falar para se excitar – fazer-nos sair de nós mesmos enquanto carne erotizada também pelas palavras, inclusive sobretudo pelas palavras” (MARION, 2003, p. 246).

Falar para não dizer nada, no entanto não é falar em vão, já que se fala para se excitar, para, em última instância, dar e receber a carne que não se tem.

Pois a linguagem não exerce sempre uma função de constatação, enunciando categoricamente estados de coisas. Quando não se tratam de coisas, não há nada a descrever, nada a predicar de nada, nada a afirmar ou negar. Se digo “Eis-me aqui!” [“*Me voici!*”], não digo nada que se possa conhecer e se transmitir como uma informação; aqui, o pronome pessoal remete a qualquer um que o pronuncie e não designa ninguém em particular; e o advérbio [“*vois ici!*”], que tem, de fato, uma função verbal, indica somente ao outro ocasionalmente tocado que encarne esse *eu*, também ocasional (MARION, 2003, p. 246).

Em “Amo-te, eu primeiro!”, não há nenhuma verificação ou refutação possíveis, empírica ou formalmente e nada pode fornecer o caráter de verdade ao enunciado, mesmo aquele, que o profere, nada pode garantir a não ser “uma intenção privada, subjetiva, incontrolável e sempre provisória” (MARION, 2003, p. 247).

Entretanto, ninguém duvida de que dizer ou escutar “Eis-me aqui!” ou “Te amo, eu primeiro!” não tenha qualquer efeito, não realize um ato, não provoque uma situação de fato. É preciso concluir que estes enunciados não têm nenhum papel enunciativo, categórico ou descritivo, mas uma função performativa: não dizem o que descrevem, mas fazem o que dizem (MARION, 2003, p. 247).

Mesmo dizendo sem pensar ou querer dizer, mesmo que o outro tome-me pelo que digo e eu siga realizando o que digo, ao pronunciar “Eis-me aqui!” ou “Amo-te, eu primeiro!”, isso se torna o anúncio de mim como amante, sem retorno, pois me converto em um, embora não tenha cuidado quanto às minhas capacidades ou intenções. Não se trata, pois, do enunciado de um estado dado de fato, mas de declarações de algo que, antes delas, não existiam. Se a linguagem erótica não diz nada, ela põe em cena o juramento, põe em marcha a erotização, na qual minha carne se recebe de outra, sem possuir a si mesma. A linguagem permite à carne excitar-se e, portanto, aos amantes adquirirem sua carne, visto que o amante fala com intenção de excitar o outro e receber dele sua própria carne e isso não depende de nenhuma descrição de objetos, nem de enunciados da propriedade dos entes ou referência aos estados das coisas; disso eles estão radicalmente apartados (MARION, 2003, p. 248).

Um amor começa quando cada um fala ao outro do outro mesmo e só dele e nada mais; e termina quando se experimenta de novo a necessidade de falar de outra coisa que não do outro – em suma, conversar. Os amantes falam-se unicamente para provocarem a erotização; sozinhos no mundo, mais precisamente sozinhos fora do mundo, usam somente as palavras para se excitarem, nunca para conhecerem ou descreverem o que quer que seja. Liberam, assim, suas palavras de todas as obrigações para com o mundo e, logo, do dever de conhecerem-no. Mais ainda, somente usam as palavras para liberarem-se a si mesmos do mundo por sua colocação na redução erótica e, assim, acessarem às suas respectivas carnes (MARION, 2003, p. 248).

Somente para efetuar a redução erótica, falam os amantes, por meio de léxicos privilegiados, justamente por não descreverem entes e, ainda mais, por não poderem expressar ente algum. Dessa forma, a linguagem erótica transporta para fora do mundo, transgredindo a objetividade, a decência social e a evidência do saber da linguagem do mundo.

Para permitir que a carne excite-se falando, os léxicos privilegiados são, então, “marginais, excêntricos e até insensatos” (MARION, 2003, p. 249), a saber: a linguagem dita obscena, que reduz o outro a seus órgãos sexuais e, tomando a parte pelo todo, invoca sensivelmente ao outro, provocando-o; a linguagem infantil daqueles que ainda nem falam corretamente e não fazem mais do que expressar seus afetos, desejos, necessidades e “usam espontaneamente uma linguagem liberada de todas as suas funções descritivas, enunciativas e cognitivas; só sabem falar para não dizer nada (nada do mundo), senão de sua carne”

(MARION, 2003, p. 250). Tanto a linguagem obscena quanto a pueril permitem aos amantes apenas excitarem suas carnes sem nenhum intermediário do mundo.

O terceiro léxico privilegiado apontado por Marion é o teológico e diz respeito ao excesso da fala erótica, por remeter justamente ao “excesso da união e, portanto, da distância”. De forma questionável, Marion (2003, p. 251) afirma que a linguagem erótica não pode prescindir da “linguagem de união espiritual do homem com Deus”, estendendo a todos a verdade da mística.

Para ele, estes três léxicos não só não se contradizem, mas articulam-se ao apontarem justamente para os amantes enquanto fora do mundo na redução erótica, valendo-se de uma linguagem (erótica) que nada enuncia do que exista ou seja objetivo, sem considerar hierarquias ou significações, mas apenas excitando ao outro para que ele me dê a minha carne e eu a sua. Embora não faça com a questão do gozo erótico uma associação com a mística, com relação aos léxicos da erotização, Marion afirma que articulam-se com as três vias da teologia mística da seguinte forma:

O léxico da obscenidade corresponderia, assim, à via afirmativa – na qual atribuo ao outro o que posso dizer-lhe de mais claro, de mais positivo, de mais brutal sob o risco de petrificá-lo. O léxico da puerilidade corresponderia, eventualmente, à via negativa – na qual apago no outro toda característica fixa, definível e assinalável sob o risco de diluí-lo. E o léxico teológico corresponderia quase à via hiperbólica, na qual só viso ao outro pelo processo do excesso sempre repetido e do cumprimento sem cumprimento, sob o risco de nunca compreendê-lo, exceto compreendendo que essa incompreensão só lhe convém (MARION, 2003, p. 252).

Da mesma forma Deus, dizem os teólogos, porta todos os nomes e não tem nenhum. É, portanto, “anônimo e poliônimo”. E, assim como ao amado dá-se uma infinidade de nomes (infantis, obscenos, metafóricos, etc.) a que ele deve responder, mas que não são, todavia, nomes próprios, também Deus os recebeu uma infinidade, todos referidos ao que não se deve dizer diretamente, ao que só se pode dizer enquanto incompreensível, inconcebível (MARION, 2012, p. 57).

O ciúme na redução erótica

Na erotização, o outro aparece sob uma finitude radical. O gozo, enquanto fenômeno tachado, acende-se quase ao mesmo tempo em que se apaga, sem mim e apesar de mim, deixando, pois, a questão de como ter acesso ao outro em pessoa. Segundo a impessoalidade do gozo, que nada diz, nada mostra e ainda não deixa memória e, segundo a

suspensão que “suspende o que cumpre justamente ao cumpri-lo”, como chegar ao outro em pessoa? “O fenômeno tachado não chega até ali: entre a carne erotizada e a pessoa, permanece a distância” (MARION, 2003, p. 257).

Ao invés de reforçar o juramento, a erotização impede que cada um dos amantes diga: “Eis-me aqui!”. Nossas carnes que se erotizam apesar de mim e apesar do outro trazem precisamente uma falta, a falta de pessoa; não por uma vontade, mas por uma distância de mim comigo mesmo, entre minha própria carne erotizada e minha própria pessoa; escapo de mim mesmo sob a erotização automática de minha carne.

De onde surge o engano: “pretender, dando ao outro sua própria carne, dar-lhe também minha pessoa” (MARION, 2003, p. 264). Não podendo reivindicar minha pessoa de minha carne erotizada e, portanto, produzir minha verdade, passo a exigí-la do outro, uma dentre outras aporias que naturalizam o outro a simples corpo e chegam a matar a pessoa do outro. Da mesma forma se passa quanto à questão de “demonstrar a existência de Deus”. Marion (2012, p. 56) responde ao entrevistador da revista que, antes de demonstrar, nós amamos já sem saber, como na relação amorosa em que não sei verdadeiramente daquele ou daquela que amo e que, mesmo acumulando informações, não acessarei jamais a sua essência. “E, apesar disso, ou por isso mesmo, porque eu não posso, eu lhe sou ainda mais ligado; como em Proust, o Narrador amava Albertine sem conhecê-la ou como Swann cessará de amar Odette desde que a conheça. Nossa relação com Deus ressalta esse conhecimento por incompreensão”.

Marion inscreve, então, a questão do ciúme no lugar de honra dessa discussão. Assim como em Proust, “o ciúme sofre esta aporia como o pior dos sofrimentos possíveis – o outro aparece-me justo o suficiente para indicar-me que ele nunca fenomenalizar-se-á em pessoa” (MARION, 2003, p. 286), para assinalar-me a impossibilidade de possuí-lo.

Os ciúmes exigem do outro que se realize como amante, censuram o outro por não amar amar, defendendo a sinceridade do outro que desfalece contra ele mesmo para que não engane ao amor mesmo, e não a mim. “O ciúme exprime, pois, uma exigência propriamente fenomenológica: que o outro apareça em pessoa – como *uma* pessoa e como nenhuma *outra*” (MARION, 2003, p. 291), mas não sabe como obter sua exigência. O ciumento e o que odeia reivindicam, com uma obstinação maior que a dos amantes, o outro em pessoa, sem renunciar a alcançá-lo, uma vez que, embora a erotização já tenha desembocado em suspensão e decepção, essa pessoa segue mostrando-se a mim na obscuridade erótica de seu rosto “e a pressinto exatamente da mesma forma que a exijo – em tanto que falta” (MARION, 2003, p.

298). A pessoa fenomenaliza-se primeiro com a figura de uma falta que excede, atribui-me na medida em que me falta.

Porque é finita, a erotização cessa sem nossas vontades, da mesma forma que começou sem elas, por si mesma, apesar de mim, sem mim. “A finitude não caracteriza, pois, a erotização enquanto tal, mas a erotização automática da carne, que se conclui como havia começado – automaticamente, sem ter podido abordar o outro em pessoa” (MARION, 2003, p. 300).

Haveria então a possibilidade de uma erotização livre, voluntária? Apenas se puder tocar a outra carne e deixá-la tocar a minha sem contato, pois tocar-se não significa simplesmente entrar em contato, mas fazer o amor. Também posso dar a carne ao outro e fazê-lo experimentar minha não resistência falando. Não posso fazer o amor sem falar e posso fazê-lo somente falando, como no caso do amor cortês.

Falar para tocá-lo, afetá-lo, fazê-lo sentir a não-resistência de minha carne, só falar ao outro dele mesmo, em conceito de pessoa insubstituível, falar do intervalo entre mim e ele, do entre-nós. “A palavra dá primeiro sua carne ao outro, na distância. Mas, se toco o outro e lhe dou carne não mais que falando, então faço-lhe o amor em pessoa” (MARION, 2003, p. 303). Visto o amante converter-se em tal porque o outro lhe assegura sua significação:

[O amante] se realiza quando seu avanço – sua decisão de amar primeiro e sua intuição amorosa – encontra sua validação no juramento, onde a significação que vem de outro lugar unifica-se com a sua própria – “Eis-me aqui!”. Esse único fenômeno erótico desdobra-se da mesma forma para os dois amantes – duas intuições para uma só e mesma significação (MARION, 2003, p. 307).

Ao contrário de Don Juan que, sem cessar, inicia somente a erotização e a encerra, no movimento do automatismo da carne, o amante decide decidir recomeçar sempre e, no juramento, cumpra-se ou não, pressupor a eternidade do amor, mesmo não possuindo jamais o outro em pessoa. Em nossas distâncias intransponíveis, eu e o outro podemos escolher, com a palavra, reiniciar nossas erotizações, sem nada agarrar de concreto. Como na pesca do poema, *Elogio da distância*, de Paul Celan (1998, p. 42-43), “uma rede apanhou entre seus fios uma rede: separamo-nos enlaçados”.

Referências:

CELAN, Paul. *Choix de poèmes: réunis par l'auteur*. Traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre. Édition Bilingüe. Paris: Gallimard, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20 : mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARION, Jean-Luc. *Le phénomène érotique: six méditations*. Paris: Grasset, 2003.

_____. *Dieu sans l'être*. Paris: Fayard, 1982; 3 éd. << Quadrige >>, 2002.

_____. *Prolégomènes à la charité*. Paris: La différence, 1986; 3 éd., 2000.

_____. *Étant donné: essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris: Quadrige/PUF, 2005.

_____. "Dieu est incompréhensible". In: *Le Point*, 12 juillet 2012, n. 2078, Paris, p. 56-58.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Notes, bibliographie, chronologie et index par Dominique Descotes. Paris: Flammarion, 2008.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Edições Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Editorial Presença, 1990-1991. 2v.

PROUS, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1946-47.

**ENJOYMENT AND FLESH: UN APPROACH OF THE CONTEMPORARY FRENCH
PHENOMENOLOGY**

ABSTRACT:

The love and the search of Marion for its univocal concept lead us to this article, more exactly, to the concepts of flesh and enjoyment involved in it. The places of I and the other in your irremediable distance that paradoxically unites them are discussed in the phenomenology of Jean-Luc Marion, especially in his work *Le phénomène érotique*, inserted into unquestionable richness of French philosophy.

KEYWORDS: Jean-Luc Marion. Love. Flesh. Enjoyment.

**JOUISSANCE ET CHAIR: UNE APPROCHE
DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE**

RESUMÉ:

L'amour et la quête de Marion vers son concept univoque nous ramènent à cet article, plus exactement, aux concepts de la chair et de la jouissance qui en sont enveloppés. Les lieux du Je et de l'autre, dans l'irremédiable distance qui paradoxalement les unit sont approchés par la phénoménologie de Jean-Luc Marion, surtout dans son ouvrage *Le phénomène érotique*, insérée dans la richesse incontestable de la philosophie française.

MOTS-CLÉS: Jean-Luc Marion. Amour. Chair. Jouissance.

Carolina Detoni Marques Vieira Coutinho

Recebido em 18-02-2013

Aprovado em 25-04-2013

© 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

PARAFRASEANDO O CONDOR

“Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade”
Tanto horror perante “ o chão
Ó chão porque não afastas
Deste solo este quinhão!
Astros, noites, tempestades!
Varrei desta cidade
Do teu leito este borrão!
Quem são estes desgraçados
Que sedentos, alquebrados
De longe, bem longe vêm
Quem são?
“Homens simples, fortes, bravos...
Hoje míseros escravos
Sem ar, sem luz, sem razão...”
Que se apinham em caravanas
N’alma, lágrimas e fel.
Quem são?
Existe um povo que a bandeira é sua
Que luzente no solo, se anuncia
Meu Deus, meu Deus, mas que bandeira é esta?
Que a malddad em cima tripudia
E à turba incita a fúria do algoz.
Chora, chora musa
Que a pólis se lave no teu pranto!
Castro! Arranca este pendão dos ares!
Brasil, abre a porta dos teus mares!

Mavetse de Argos

São Paulo, 20 de junho de 2013.

--

João Estevam de Argos
Mestrando em Arqueologia Clássica
Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga - Labeca

Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE
Universidade de São Paulo

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 11, Issue 01: july, 2013

Table of Content

Editorial09

Denise Maurano, Francisco R. de Farias e Nilda Sirelli

Articles

**BETWEEN THE RIGHT AND THE PSYCHOANALYSIS:
the sexual abuse and the prank**.....17

Vera Pollo e Rafaele Sá

**Writings of the excess, in the margins: the exalted
voice in the Baroque**.....43

Renata Mattos

**The phallic signifier as the key puzzle in" The Origin
[symbolic] world "of Courbet**.....53

Mariana Rodrigues Festucci Ferreira

**"I have no mouth": Considerations about the
delusion of denials**.....65

*Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto e Ana Maria
Medeiros da Costa*

**The 'Another body': the construction of the scenic
body of actor/performer on the artaudian
perspective.....80**

Renata Daflon Leite

**ART IS NOT PSYCHOSIS- A REFLECTION ON THE
ACTOR'S SELF.....97**

Mahamoud Baydoun

**A Psychoanalytic Study of the Tourette
syndrome.....117**

Andre Goettems Bastos

**Significant pure and joy in The Secret Cause of the
Machado de Assis.....137**

Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho

**BEAUTY WILL BE CONVULSIVE OR WON'T BE:
The hysteric's discourse and the aesthetics of
hysteria in the surrealist novel Nadja.....151**

Antônia Motta Roth e Marcos Pippi de Medeiro

Report to knowledge: what is the price to pay?.....171

Vitor Ferrari

**PRELUDE TO THE AFTERNOON OF A FAUNO: on the
subject as insistence.....186**

Adriana Simões Marino

**THE SCIENTIFIC STATUS OF PSYCHOANALYSIS:
Freud between scientism and its conceptual
statements about the psychic apparatus.....202**

Márcio Ramos Ferreira

**THE STRUCTURE AND BEYOND STRUCTURE IN LACAN:
A Perspective around the structuralism and
existentialism in the Lacanian Theory and
Clinic.....221**

Joyce Bacelar Oliveira

**REVIEW: ENJOYMENT AND FLESH: UN APPROACH OF
THE CONTEMPORARY FRENCH PHENOMENOLOGY...232**

Carolina Marques Vieira Detoni Coutinho

POEM: PARAPHRASING CONDOR.....248

Mavetse de Argos

<u>Contents</u>	250
Sommaire	254
Instruções aos autores	258

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 11, Numéro 01: Édition juillet 2013

Sommaire

Editorial09

Denise Maurano, Francisco R. de Farias e Nilda Sirelli

Articles

ENTRE LE DROIT ET LA PSYCHANALYSE: la violence sexuelle et le polisson.....17

Vera Pollo e Rafaelle Sá

Écritures de l'excès, dans les marges : la voix exaltée dans le Baroque..... 43

Renata Mattos

Le signifiant phallique comme le puzzle clé dans "L'Origine du monde [symbolique] de Courbet.....53

Mariana Rodrigues Festucci Ferreira

Je n'ai pas de bouche": Considérations sur le délire de négations.....	65
<i>Regina Cibele Serra dos Santos Jacinto e Ana Maria Medeiros da Costa</i>	
Le 'corps Autre': La construction du corps scénique de l'acteur/performer dans une perspective artaudienne.....	80
<i>Renata Daflon Leite</i>	
L'ART N'EST PAS LA PSYCHOSE- UNE RÉFLEXION SUR LE SOI DE L'ACTEUR.....	97
<i>Mahamoud Baydoun</i>	
Une Etude Psychanalytique du Syndrome de Tourette.....	117
<i>Andre Goettems Bastos</i>	
Signifiant pur et jouissance dans La Cause Secrète de Machado de Assis.....	137
<i>Arnaldo Rodrigues Bezerra Filho</i>	
LA BEAUTÉ SERA CONVULSIVE OU NE SERA PAS: Le discours hystérique et la esthétique de l'hystérie en œuvre surréaliste Nadja.....	151
<i>Antônia Motta Roth e Marcos Pippi de Medeiro</i>	

RAPPORT AU SAVOIR: Quel est le prix à payer ?.....171

Vitor Ferrari

**PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNO: sur le sujet
comme insistance.....186**

Adriana Simões Marino

**LE STATUT SCIENTIFIQUE DE LA PSYCHNALYSE : Freud
entre scientisme et ses états conceptuels sur l'appareil
psychique.....202**

Márcio Ramos Ferreira

**LA STRUCTURE ET L'AU-DELÀ DE LA STRUCTURE DANS
LACAN : UNE PERSPECTIVE SUR LE STRUCTURALISME ET
L'EXISTENTIALISME DAS LA THÉORIE ET LA PRATIQUE
LACANIENNE.....221**

joyce Bacelar Oliveira

**REVOIR: JOUISSANCE ET CHAIR: UNE APPROCHE DE LA
PHÉNOMÉNOLOGIE FRANÇAISE
CONTEMPORAINE.....232**

Caroline Marques Vieira Detoni Coutinho

POEM: CONDOR PARAPHRASANT.....248

Mavetse de Argos

<u>Contents</u>	250
Sommaire	254
Instruções aos autores	258