

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

Editor-Chefe: Denise Maurano
Editor de Seção: Francisco Farias

Pareceristas Ad-Hoc

Alinne Nogueira Silva Coppus (UFRJ)
Ana Vicentini de Azevedo (UFSCAR)
Carlos Eduardo Leal Vianna Soares (FAMATH)
Cláudia Bodin (Universidade de Paris VII)
Cristina Monteiro Barbosa (UFRJ)
Daniela S. Chatelard (UNB)
Edson Luiz André de Souza (UFRGS)
Laéria Fontenele (UFC)
Lucia Maria de Freitas Perez (UERJ)
Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (IBMR)
Mariângela Máximo Dias (UERJ)
Nadiá de Paulo Ferreira (UERJ)
Maria Das Graças Leite Villela Dias (UFSJ)
Miguel Angel de Barrenechea (UNIRIO)
Orlando Cruxen (UFC)
Sonia Leite (CPRJ)
Zinda Maria Carvalho de Vasconcellos (UERJ)

Conselho Editorial

Angela Coutinho (UNIV. SANTA URSULA/ RJ)
Betty Bernardo Fuks (PUC/RJ e CES/MG)
Eliana Yunes (PUC/RJ)
Gilberto Felisberto Vasconcellos (UFJF/MG)
Jean-Claude S. Soares (UFJF)
Júlio Cesar de Souza Tavares (UFF/RJ)
Luciano da Fonseca Elia (UERJ)
Luiz Eduardo Prado de Oliveira (UNIV. PARIS VII)
Marco Antônio Coutinho Jorge (UERJ)
Nadiá Paulo Ferreira (UERJ)
Sérgio Paulo Rouanet (Academia Brasileira de Letras)
Rogério Lustosa Bastos (UFRJ)
Sérgio Nazar David (UERJ)
Sônia Alberti (UERJ)

Equipe técnica

Revisores de normas técnicas de publicação:
Geysa Bastos Mariano, Isabela Arantes e Vinícius Mendes Ribeiro.
Revisor de língua inglesa: Luis Vinicius do Nascimento.
Revisor de língua francesa: Vinícius Mendes Ribeiro e 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 9, Número 02: Edição dezembro de 2011

Rio de Janeiro, RJ.

Psicanálise & Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanalisebarroco.pro.br/revista

Ano 9, Número 02: Edição dezembro de 2011

Sumário

Editorial	06
<i>Denise Maurano e Francisco R. de Farias</i>	
 Artigos	
Humor e Suspensão: oscilação entre o peso e a leveza em Hilda Hilst.....	13
<i>Andrea Fricke Duarte e Edson Luiz André de Souza</i>	
O estilo e a criação artística em Freud, pelas mãos do poeta	23
<i>Luis Vinicius do Nascimento, Maria das Graças Leite Vilela Dias e Denise Maurano Mello</i>	
A histeria masculina em Pablo Picasso.....	44
<i>Antonio Garcia Neto</i>	
Cartas a Vincent.....	66
<i>Carine Peres e Marcos Pippi de Medeiros</i>	
Walter Benjamin e o mito das representações denunciadas pela linguagem.....	82
<i>Angela Baggio Lorenz</i>	
Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura.....	100
<i>Anna Hartmann de Cavalcanti</i>	

A clínica psicanalítica do ato infracional: os impasses da sexuação na adolescência.....	117
<i>Christiane da Mota Zeitoune</i>	
Pai não declarado.....	135
<i>Rafael de Melo Costa e Maria Alzira Marçola</i>	
Compulsão à repetição e adicção.....	147
<i>Olívia Barbosa Miranda e Bianca Maria Sanches Faveret</i>	
O masoquismo e o problema econômico em Freud.....	161
<i>Mariana Machado Rocha Lima e Sônia Leite</i>	
Do pacto social ao império do gozo.....	178
<i>Claudio Rezende e Domingos Barroso da Costa</i>	
Crise [?]: A crise sob a perspectiva de Jean-Luc Marion e uma breve relação com o trágico....	192
<i>Carolina Detoni Marques Vieira</i>	
Da passagem ao ato ao ato de criação.....	204
<i>Gláucia Regina Vianna & Francisco Ramos de Farias</i>	
Clarice Lispector e a escrita do sinthome.....	225
<i>Luciana Brandão Carreira Del Nero</i>	
<u>Contents</u>.....	255
Sommaire.....	257
<u>Instruções aos autores</u>.....	259

Psicanálise & Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Editorial – Revista n.º 18

É com grande prazer que lhes apresentamos este novo número de *Psicanálise & Barroco em Revista*, agregando agora ainda mais artigos de excelente qualidade para estudo, pesquisa e deleite de nossos leitores. Estamos em franco processo de reformulações e com isso também nossa equipe reformulou-se, como podem verificar em nossa ficha técnica.

O caráter transdisciplinar de nossos artigos se intensifica fazendo com que nossa interlocução com diversas áreas se reafirme cada vez mais intensa. Participam desse número, sobretudo, psicanalistas, psicólogos, filósofos e advogados. O abrimos com o belíssimo artigo de Andrea Duarte e Edson de Sousa *Humor e suspensão: oscilação entre o peso e a leveza em Hilda Hilst*.

Neste artigo, os autores fazendo alguns cruzamentos entre alguns textos dessa importante escritora brasileira e dados biográficos da mesma, revalorizam sua obra ao fazê-la dialogar com a psicanálise e com a utopia em seu aspecto político de ultrapassagem. Longe de conferir à utopia um caráter negativo, como é tão freqüente encontrarmos, os autores propõem que transpor imagens, significações, posições de estruturas, alterar a posição do sujeito faz parte da potência do pensamento utópico. Nessa mesma perspectiva, o riso e o humor são resgatados no limiar existente entre aparentes contradições, que no tragicômico revelam a incômoda proximidade entre a angústia e o riso. Destacam que o enlaçamento do risível e o erótico, presentes na obra da escritora, põe em cena o real do sexo, a moralidade e o real da morte que suspensos da sua gravidade funcionam, sobretudo como um trampolim para o riso, o que bem pôde ser percebido pelos autores, sobretudo a partir da interpretação teatral da atriz Suzan Damasceno na montagem do livro *A Obscena Senhora D* da escritora, obra largamente comentada no artigo.

Na sequência, fazendo dialogar o estilo de Freud com o estilo em Freud, o texto *O estilo e a criação artística em Freud, pelas mãos do poeta*, de Luis Vinicius do Nascimento, Maria das Graças Dias e Denise Maurano, focaliza o estudo do termo *estilo*, abordando a questão da criação artística nos escritos de Freud. Certamente não foi à toa que o

pai da psicanálise, em 1930, foi homenageado com o Prêmio Goethe, a maior honra acadêmica alemã, destinado ao reconhecimento do trabalho de intelectuais como Lukaks, Plank, Hermam Hesse e outros. A outra vertente desse trabalho foi investigar propriamente a relevância que Freud conferiu ao estilo. Os autores destacam que é curioso que embora encontremos uma larga literatura acerca do estilo em Lacan, o tema do estilo em Freud é bastante mais raro. Como consequência das proposições do artigo, uma interessante articulação entre a estética e a ética psicanalítica é sugerida em sua conclusão. Vale à pena conferir.

No esteio da articulação entre a estética e a psicanálise, tão recorrente em nosso periódico, o artigo *A histeria masculina em Pablo Picasso*, de Antonio Garcia Neto, discute a questão-tema do trabalho, privilegiando um estudo da vida e contextualização da produção do artista, focalizando, sobretudo aspectos evidenciados pelas telas *Les Demoiselles d'Avignon*, *La Lecture* e *Mulher no Espelho*. O autor sugere uma relação entre a paixão avassaladora tão presente na vida de Picasso e a decomposição do corpo feminino, como reveladora de sua divisão frente à mulher, ora tomada como um sujeito, ora como objeto de suas telas e de seu desejo. As formas que lhe são impressas evidenciam o furo, o vazio, “a marca incontestável de algo que não existe”, e que reitera o desencontro e a insatisfação. A temática da histeria masculina, pautada pela menção à questão fantasmática da dúvida quanto a ser homem ou mulher, é remetida à utilização das cores azul e rosa na tela *Mulher no Espelho*. Valorando positivamente a histeria, e ressaltando sua versão masculina, o estudo visa sublinhar sua presença marcante na sociedade moderna.

Também focalizando a conexão: arte e psicanálise, o estudo de Carine Peres e Marcos de Medeiros, *Cartas a Vincent*, é apresentado propriamente em estilo de carta. Nelas, os autores passando por questões biográficas fundamentais da vida de Vincent Van Gogh, tomam como sintomática a produção do pintor, de aproximadamente 30 auto-retratos. Sublinhando a importância dessa repetição temática, sugerem através dela a busca pelo artista, da constituição de uma imagem corporal, que, como sempre, toma por base o Outro, essencial para a constituição da própria subjetividade. A complexidade e a dor evidenciada nessas telas bem demonstram a tragicidade que envolveu suas produções a qual é sensivelmente comentada pelos autores do estudo.

Mudando nosso foco agora para a filosofia, o artigo *Walter Benjamin e o mito das representações denunciadas pela linguagem*, de Angela Baggio Lorenz, buscou identificar no estudo da Representação nas produções iniciais do filósofo, entre 1918 e 1921,

a diferença fundamental entre os conceitos de *Vorstellung* e *Darstellung*. A autora argumenta que na controvérsia entre um Romantismo que privilegia o Eu solitário e um Iluminismo que tende ao universal, Benjamin não se conforma e quer apreender as coisas tais como são, via um desvelamento do objeto. Por essa via inicia seu projeto para uma filosofia vindoura questionando o modo pelo qual os conteúdos são dados e as possíveis formas de apreensão dos mesmos. Reconhece a experiência como possibilitadora da representação do objeto, mas da mesma forma, reconhece que os indivíduos são limitados pela sua própria história, razão pela qual os fatos devem então ser continuamente desvelados, o que impõe uma severa crítica das certezas e um olhar atento à linguagem. O leitor já pode perceber que essa discussão longe de se limitar ao campo da filosofia, tem igual importância tanto para o campo da psicanálise quanto para o da Memória Social.

Na seqüência destacamos o criterioso artigo de Anna Hartmann *Nietzsche e Wagner: arte e renovação da cultura*, no qual a autora além de analisar a complexa relação do filósofo à arte wagneriana, destaca a atualidade da estética musical de Nietzsche, fazendo uma interessante análise de uma curiosa passagem do filme *A vida dos outros* de Florian Henckel. Nesse contexto o trabalho destaca ainda uma relação que nos é preciosa entre música e palavra, já evidenciada por Wagner em sua valorização da filologia como um conhecimento capaz de fecundar a experiência artística. As afinidades entre esses dois gênios na abordagem da filologia, da música e da arte grega, não impediram que desde o início Nietzsche já alertasse para o risco de que a arte pudesse vir a servir de meio de reforma e regeneração moral, o que desde sempre abominou e que veio a se constituir como germe do distanciamento que culminou na ruptura definitiva entre ambos, já que veio a condenar o projeto wagneriano de fundar uma nova cultura com princípios nacionalistas alemães.

Fazendo um afastamento, não muito grande, do âmbito das discussões filosóficas, para o campo das práticas jurídicas situamos o artigo *A clínica psicanalítica do ato infracional* de Christiane da Mota Zeitoune no qual é problematizada a questão do atendimento de adolescentes em conflito com a lei em cumprimento da medida sócio educativa. A partir de uma pesquisa realizada em uma unidade do DEGASE, a autora postula que o envolvimento do adolescente no ato infracional é uma questão que deve ser relacionada ao encontro com o real do sexo, circunstância em que se evidencia toda a dificuldade do jovem em se apropriar do atributo fálico. Nesse sentido, é argumentado que há, no contexto social, dois vetores significativos, o afrouxamento no âmbito dos laços familiares e todos os atrativos que levam ao consumo exacerbado, que são verdadeiros obstáculos no que diz

respeito à possibilidade de o jovem subjetivar a lei, de modo a inscrever a castração. Esses aspectos são considerados na explicação do porquê o jovem, ao invés de produzir um sintoma neurótico, faz ato. Quando isso ocorre, o sujeito produz um tipo de resposta que o exclui, mas que tem consequências. Uma das consequências, demonstra a autora, é “o impasse com a castração”. Conclui-se que o atendimento individual ao adolescente em cumprimento de medida socioeducativa associado com a prática de conversação com seus familiares, com profissionais são estratégias importantes para dar um tratamento ao gozo e do mal-estar presente em instituições dessa natureza onde se encontram esses jovens.

Enveredando por essa trilha, focalizando a questão relativa ao pai, destaca-se o artigo *Pai não declarado* de Rafael de Melo Costa e Maria Alzira Marçola, em que um dos autores apresenta questões acerca de um atendimento clínico realizado em uma estudante, no setor de atendimento ao estudante da Universidade Federal de Uberlândia que, ao ser indagada sobre o pai, responde: pai não declarado. Essa enunciação foi o ponto de partida para as reflexões tecidas acerca do pai e sua função para entender o trajeto das representações coletivas às individuais acerca do pai e da paternidade, passando pelo terreno dos mitos, romances e acontecimentos cotidianos. Os autores elegem uma lógica para se debruçarem sobre uma declaração de paternidade nesses termos, destacando, de forma cuidadosa e criteriosa, aspectos das novas configurações familiares no contexto atual produzidas em decorrência de valores econômicos, sexuais, entre outros. Enfim os autores concluem que por “mais declarado que o pai esteja na mitologia e na literatura, essas se prestam a apoiar a ficção que o explica” Não obstante, na clínica é pressuposto que cada sujeito se apresente com uma declaração individual sobre sua paternidade ao contrário de outros campos de produção cultural nos quais encontramos uma vertente universal da paternidade.

Ainda nessa trilha concernente à função paterna deparamo-nos com a problemática da toxicomania analisada, de forma bastante clara no texto *Compulsão à repetição e adicção* de Olívia Barbosa Miranda que faz reflexões importantes sobre a adicção considerando a rubrica dos novos sintomas a partir do quê relaciona a compulsão à repetição ao conceito de gozo. O argumento principal do trabalho consiste em interrogar como a clínica psicanalítica opera em tais circunstâncias, ou seja, quais são os limites da prática em sujeitos que se apresentam movidos pelo imperativo de gozo pela ingestão de substâncias químicas. Por fim, a autora conclui que embora a Psicanálise não tenha até então fornecido uma explicação para a adicção já que esta se constitui como um grande obstáculo para a prática clínica, ainda assim, resta à Psicanálise oferecer a esses sujeitos que dificilmente abrem mão

da relação repetitiva com o consumo de substâncias químicas uma via de acesso, por mínima que seja, ao desejo.

No contexto de uma pesquisa voltada para a elaboração de uma dissertação situa-se uma interessante reflexão acerca do masoquismo produzida por Mariana Machado Rocha Lima e Sonia Leite no artigo *Masoquismo e o problema econômico em Freud*. As autoras tecem a pesquisa, nas filigranas do texto freudiano no sentido de articular o conceito de masoquismo ao de pulsão de morte, passando pelo ensino de Lacan. O texto destaca que as relações entre esses dois operadores do pensamento freudiano têm importância, no âmbito das estruturas clínicas, especialmente no tocante à distinção entre estrutura perversa e perversão. Embora haja essa constatação as autoras detêm-se em uma cuidadosa pesquisa no intuito de resgatar o significado do conceito do masoquismo, situando a dinâmica relacionada às polaridades sadismo e masoquismo, presentes na obra freudiana, mesmo antes de sua elaboração acerca da pulsão de morte. O fechamento do texto aponta para uma evidência: uma vez seguindo as indicações do texto freudiano é-se levado a concluir que o masoquismo é primordial, o que alude à possibilidade de obtenção de uma espécie de prazer na dor, modalidade de gozo que se encontra na constituição do sujeito. Ao fim das incursões as autoras cuidadosamente salientam que o conceito de pulsão de morte ainda permanece, sobretudo, obscuro em muitos aspectos, mas que esse caráter obscuro deve ser tomado com uma espécie de enigma inquietante a ponto de marcar a continuidade das pesquisas em Psicanálise.

Abordando a dimensão da cultura chegamos ao artigo de Cláudio Rezende e Domingos Barroso *Do pacto social ao império do gozo*, no qual há um interessante diálogo das ideias de Rousseau e Hobbes com as de Freud e Lacan, sendo o eixo matricial da discussão, a constatação de que a formação dos laços sociais dependem da submissão do sujeito à lei da castração. Os autores aventuram-se em aproximar ideias do Direito com a Psicanálise tecendo considerações sobre o capitalismo como o operado que pretende substituir a lei da castração pela lei do mercado, com o objetivo de oferecer ao sujeito a ilusão de uma falsa completude pelo consumo do excesso. De uma maneira criteriosa os autores apontam os efeitos alienantes dessa injunção, embora cômicos de que é impossível pensar o estatuto do humano fora da cultura, ou seja, fora da dimensão simbólica. A conclusão sugerida é a de que o contexto da contemporaneidade ao oferecer inúmeros objetos apresentados na condição de tamponamento da falta, a ponto de vislumbrar um tipo de satisfação imediata, coloca o homem em circuito perverso cujo resultado é o desmentido da castração, mas com o

aniquilamento quase completo. Eis o que a sociedade de consumo propõe como inscrição para o sujeito, em uma espécie de nivelamento das singularidades.

Da cultura à literatura; do trágico à tragédia situando a crise Carolina Detoni Marques Vieira nos apresenta uma reflexão sobre o tema no artigo intitulado *A crise sob a perspectiva de Jean-Luc Marion e uma breve relação com o trágico*. A dimensão da atualidade aparece na análise da crise considerando um dos vetores que norteiam as relações entre os sujeitos: a impossibilidade de nomeação os sofrimento psíquico, extraída do quinto ensaio da obra *Prolegómenos à caridade*. Nessa análise a autora se utiliza da questão do trágico, passeando pela tragédia para afundar um tema de difícil compreensão: a morte. Após uma profunda pesquisa no sentido de caracterizar e definir a crise a autora conclui que tudo indica que, na atualidade, o homem está lidando com a falta do trágico bem como de recurso ante a certeza da morte. O sentimento de indiferença e monotonia se traduz na aparência de uma falta de crise; daí o sujeito não se engajar em projetos para lutar contra a evidência da morte. Argumenta enfim que “invadidos pelas mortes nos noticiários” devemos lembrar que o sujeito da Psicanálise ainda é trágico e assim ainda é possível interrogar o que pode advir da tragicidade dos dias atuais.

Ainda no cenário da atualidade, considerando também uma modalidade de violência reportamo-nos ao artigo *Da passagem ao ato ao ato de criação* de Gláucia Regina Vianna e Francisco Ramos de Farias que analisa o contexto particular de respostas do homem contemporâneo às constantes exposições a situações traumáticas. Para fins da reflexão, os autores consideram que a experiência traumática é um tipo de vivência que impotencializa tanto os agentes que a produzem quanto àqueles nos quais tal vivência incide. O argumento apresentado pelos autores é o de que o sujeito exposto continuamente a experiências traumáticas pode vislumbrar a prática de atos destrutivos como tentativa de solucionar a situação em que se encontra. Esta seria uma possibilidade, porém sabe-se que existem outras alternativas de cunho criativo. Mas o que faz o sujeito enveredar por um caminho ou por outro? Sem dúvida, as singularidades próprias da constituição histórica de cada têm um peso decisivo em tais circunstâncias. Mas não devemos deixar de fora o cenário de ofertas disponíveis para serem consumidas que são verdadeiros atrativos que inebriam o homem atual, deixando cego diante do visível e plasmado em relação à possibilidade de realizar escolhas que advenham de seu pensamento. Frequentemente opta pela adesão às repostas prontas oferecidas em termos de eficácia e satisfação. O fechamento do artigo apresenta um

interessante diálogo extraído de uma passagem entre um suicida e um monge e as consequências decorrentes desse confronto em relação à solidariedade e à destrutividade.

Finalizando nossa sequência de textos retornamos a um entrecruzamento interessante da Literatura com Psicanálise no artigo *Clarisse Lispector e a escrita do sinthome* de Luciana Brandão Carreira Del Nero que focaliza a questão da temporalidade, considerando uma mudança de estilo de escrita de Clarice Lispector. A interpretação da autora segue uma linha de raciocínio pautado no fato de que há em Lispector uma modalidade de escritura na qual a textualidade pode ser retratada em termos de uma escrita de borda em relação, seja ao indizível do limite da limite da linguagem; seja em relação à maneira como determinados escritores promovem verdadeiras torções que rebatem o gozo do sem-sentido. Assim, produzem novidades a ponto de os engajarem nas vicissitudes do corpo. Mas é no tocante à vereda fraqueada por Lispector que esse tipo de torção fica evidente, na medida em que o texto é reduzido a uma letra do gozo que não se reduz a um puro traço de um sujeito. A partir do percurso em obras de Lispector a autora chega a Lacan, em sua tese de que o *sinthome* é o significante que cria o real de modo a nomear o inominável. Conclui admitindo que a potência poética do *sinthome* consiste em escavar um lugar nos orifícios da linguagem para alocar o objeto que cai dessa mesma linguagem.

No mais, caro leitor, resta ir aos textos, apreciá-los, valer-se deles ao seu modo, como bem lhe aprouver, esse é nosso convite.

Denise Maurano
Francisco Ramos de Farias

© 2011 *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

**HUMOR E SUSPENSÃO:
oscilação entre o peso e a leveza em Hilda Hilst**

*Andrea Fricke Duarte**
*Edson Luiz André de Souza***

RESUMO:

Este artigo se propõe a pensar sobre alguns textos da escritora brasileira Hilda Hilst, junto de algumas notas biográficas e declarações da escritora para explorar o aspecto cômico da sua escrita, passeando pela psicanálise, pela literatura e pela utopia. Analisa o caráter ambivalente do risível, partindo de Freud com seu texto *Do humor* (1919), passando por autores recentes e também pela proposta do realismo grotesco de Bakhtin. O encontro com a utopia e seu aspecto político de ultrapassamento, transgressão e corte sugere o movimento da suspensão como um ponto de encontro, fazendo o enlace entre Hilda Hilst, humor e a psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. Humor. Psicanálise. Utopia. Suspensão.

* Andrea Fricke Duarte. Psicóloga. Mestre em Psicologia Social pelo PPG Psicologia Social - UFRGS e Doutoranda no mesmo programa. Endereço: Gumercindo Saraiva, n.68/204. Cidade: Porto Alegre Estado: RS. CEP: 90 110 -280. Telefone fixo: (51) 3237-9512. Email: deafridu@hotmail.com.

**Edson Luiz André de Sousa. Psicanalista. Analista Membro da APPOA. Doutor em Psicanálise e Psicopatologia pela Universidade de Paris VII. Professor do PPG Psicologia Social e PPG de Artes Visuais – UFRGS. Endereço: Fernandes Vieira, n. 474/302. Cidade: Porto Alegre. Estado: RS. CEP: 90035-091. Tel: 3311-9827. Email: edsonlasousa@uol.com.br

Quem já leu Hilda Hilst ou já ouviu falar nesta escritora dificilmente pensaria em associá-la com o humor. Foi a partir do espetáculo teatral, montado e encenado pela atriz Suzan Damasceno¹, que a leitura do livro *A Obscena Senhora D*, publicado em 1982, ganhou um aspecto risível. O título do romance é o mesmo da peça, e aqui neste artigo vamos explorar o seu aspecto cômico, passeando pela psicanálise, pela literatura e pela utopia, para dialogar com o texto hilstiano.

Hilda Hilst nasceu em Jaú, no interior de São Paulo, construiu em 1976 uma casa, a Casa do Sol, em Campinas para consolidar seu projeto pessoal de se tornar uma grande escritora. Considerada por alguns como difícil, sua vasta obra literária inclui todos os gêneros, tendo iniciado aos vinte anos com um livro de poemas e se desenvolvido na ficção, na crônica, no teatro. Hilda faleceu em 2004 aos 74 anos deixando mais de 50 livros publicados².

Aqui dois trechos do livro *A Obscena Senhora D*,

Olhe senhora D, não pode se trancar assim, a morte é coisa que não se pode dar jeito, né, o senhor Ehud ficaria triste lhe vendo assim, tá morto né, a morte vem pra todos, a senhora também podia colaborar com a vizinhança né, essas caras que a senhora anda pondo quando resolve abrir a janela assustam minhas crianças, ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada, ai que é isso madona, tá mostrando as vergonhas pra mim, ai ó Antônia, ó Tunico, só quis dar o pão pra ela e olha como ela ficou, tá pelada, ai gente, embirudou, credo nossa senhora, é caso de polícia essa mulher quem te mandou, Luzia, entrar na casa da mulher, hen, quem te mandou? Se ela ficou pelada ta na casa dela, volta para casa mulher, que pão que nada, não tá vendo que o demo tomou conta da mulher? porca, exibida cadela, ainda bem que é só no pardiero dela que mostra as vergonhas
é nada, e as caretonas que exhibe na janela, alguém tem o direito de assustar os outros assim?
he he Luzia, teu traseiro também assusta muita gente (Hilst, 2001, p.28)

E o segundo trecho:

¹ Assistido em Porto Alegre, no Palco Giratório do SESC, em maio de 2010.

² <http://www.hildahilst.com.br/biografia.php> . Acesso em: 13/02/2011.

Está me ouvindo, Hillé? Eu disse que estou sujo, entre ossos, num vazio escuro.

Eu também Senhor, eu também.

Convém lavarmo-nos, pêlos e sombras, solidões e desgraças, também lavei Ehud no fim algumas vezes, sovacos, coxas, o escuro buraco, sexo, bolotas, Ai Senhor tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás mas quantas vezes pensado, escondido atrás mas todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim das mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? (Hilst, 2001, p.45)

Hilda Hilst fez da escrita o único modo de valer a pena a sua vida, tendo enfrentado a experiência da loucura do pai, tendo passado pela experiência da ditadura, tendo vivido uma necessidade irrefreada de compreender Deus e o homem. Foi também através do humor que Hilda Hilst parece ter conseguido transmitir um pouco do horror que sentia frente à existência, sem por isso desistir dela. Como na crônica escrita para o Correio Popular de Campinas, do dia 03 de maio de 1993, frente à miséria humana, ela propõe o E.G.E (Esquadrão Geriátrico de Extermínio):

O poeta pode ser violento. A maior parte das vezes contra si mesmo. Um tiro no peito, gás, veneno, um tiro na boca, como fez Hemingway, que também foi poeta em *O Velho e o Mar*; Maiakóvski, um tiro no peito; Sylvia Plath, gás de cozinha; Ana Cristina César, um salto pelos ares; etc etc etc. ‘Os delicados preferem morrer’, dizia Drummond. Mas esta modesta articulista, sobretudo poeta, diante das denúncias feitas pela revista *Veja*, todos aqueles poços perfurados em prol de uma única pessoa ou em prol de amiguelhos de sua excelência, presidente da Câmara, senhor Inocêncio (a indústria da seca), e o outro com seu lindo carro às custas de gaze e esparadrapo... Credo, gente, quando você vê televisão ou *in loco* o povão famélico, desdentado, mirrado... Um amigo meu foi para o Ceará e passou os dias chorando! As crianças todas tortas, todos pedindo comida sem parar... e 500 toneladas de farinha apodrecendo... e montes de feijão desviados para uma só pessoa... (um parênteses, porque meu coração de poeta pede a forca, o fuzilamento, cadeia, cadeia para aqueles que se locupletam à custa da miséria absoluta, da dor, da doença). Gente, eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas

coisas mais sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com nossas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutas amigos viajarão até os Txucarramãe ou os Kranhacarore para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos, nós faceiras matadoras de monstros! (Hilst, 1998, p36)

Em uma crônica de jornal do dia 13 de setembro de 1993, Hilda escreve: “Uma das coisas que eu mais admiro em alguém é o humor. Nada a ver com a boçalidade. Alguns me pedem crônicas sérias. Gente... o que fui de séria nos meus textos nestes 43 anos de escritora!” (Hilst, 1998, P.62). A passagem ao recurso do humor, como uma ferramenta que Hilda Hilst em determinado momento passa a fazer uso mais deliberado, cumpre pelo menos para a escritora uma importante função.

Para Freud, encontramos uma similaridade de opinião. Em seu texto sobre o humor, de 1927, ele caracteriza o humor como um “dom precioso e raro” e inicia o texto definindo qual havia sido sua busca no texto anterior *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, texto de 1905, escrito vinte e dois anos antes. Seu objetivo tinha sido descobrir a fonte do prazer que se obtém do humor e pode demonstrar, diz ele que a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento. Freud nesse texto faz-se algumas perguntas, dentre elas, referindo-se ao humorista: “Qual é a dinâmica de sua adoção da ‘atitude humorista’? Para em seguida fazer uma convocação ao seu leitor: “já é hora de nos familiarizarmos com algumas características do humor”. Quais seriam elas então? Para Freud há algo de liberador no humor, mas também, qualquer coisa de grandeza e elevação.

Há um triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa da invulnerabilidade do ego. O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste, em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para se obter prazer. (Freud, 1927, p.166, grifos nossos).

Freud reforça este último aspecto, sendo o elemento essencial do humor. A piada que Freud utiliza para falar disso é a do criminoso condenado à morte, levado à forca na segunda-feira exclama: “bem, a semana está começando otimamente”. Diante da situação de ser levado à morte, a única maneira do ego conseguir assumir alguma autoria, algum poder sobre o imponderável é fazer troça, de sua própria condição, assumindo certa crueldade consigo mesmo, diz Tania Rivera (2005, p.50) “implícita em seu oferecimento, com esta frase, à morte”. Mas há o ouvinte da piada, sem o qual essa talvez não pudesse ser proferida, e, desse modo, diz Rivera, ocorre uma denúncia ao “espectador/ouvinte da cena macabra e perturbadora, da crueldade, sem poupar-lhe o violento lembrete de que um dia a sua morte também ocorrerá – sem que o mundo pare por isso”.

Segundo Daniel Kupermann (2005, p.22), em seu texto *Perder a vida, mas não a piada*, a ambiguidade é um traço fundamental de toda piada, onde o humor “parece tanto apontar para uma extrema vitalidade, quanto para uma extrema mortificação, fazendo uma oscilação entre a vida e a morte”. Esse apontamento traz algo que é próprio da escrita hilstiana, uma oscilação quase frenética de posições, ora demasiado trágicas, quando diz, por exemplo:

desde sempre a alma em vaziez, buscava nomes, tateava cantos,
vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nas torçuras, no
fundo das calças nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo,
nos mínimos, um dia a luz, o entender de todos nós o destino, um dia
vou compreender, Ehud

Para em seguida, na continuação do texto, uma ironia fina, um quê de cômico, quase mortífero, risível, dependendo do leitor:

Compreender o quê?
Isso de vida e morte, esses porquês
Escute Senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos
do pensamento, tu me fizesses um café, hen?

O fenômeno humorístico estaria caracterizado neste limiar existente entre aparentes contradições, revelando a ambivalência e o paradoxo como próprios do tragicômico, onde se manifesta a incômoda proximidade entre a angústia e o riso, diz Kupermann (2005, p.28).

Outra indicação preciosa é o resgate do realismo grotesco feito por Bakhtin, no seu texto *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. No contexto de François Rabelais, ele retoma o aspecto cômico da cultura popular, a partir do carnaval e as suas

relações sociais. Mas o que nos interessa é justamente traço de rebaixamento, onde ele vê a degradação como um princípio ativo do riso popular. Para Bakhtin (1987, p.19), degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso, diz ainda o autor, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas tem também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Hilda Hilst parece estar inserida nesta tradição, quando ainda Bakhtin nos conta de fenômenos linguísticos surgidos após os festivais carnavalescos, que consistiam em um uso frequente de grosserias blasfematórias dirigidas às divindades, e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos antigos, mas que mudavam de sentido durante o carnaval.

De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. (Bakhtin, 1987, P.15)

O riso e o fenômeno humorístico apresentam então dois aspectos fundamentais. Por primeiro, a manutenção da ambivalência, onde fundamentalmente o riso se aproxima da angústia, e o mecanismo mesmo da piada, onde o prazer que se obtém dela é justamente fazer oscilar o que Kupermann chamou de extrema vitalidade e extrema mortificação. E o segundo aspecto, conectado ao primeiro, no contexto da cultura popular da Idade Média e Renascença, um caráter liberador, suspendendo, ainda que temporariamente, a verdade dominante, regras hierárquicas do regime vigente. E liberador ainda no sentido que Freud pensou com a dinâmica do inconsciente, quando o fator humorístico produz prazer – o elemento fundamental no que Freud associou ao “triunfo do narcisismo”, quando o sujeito se recusa a sofrer pelos traumas do mundo externo.

Caráter utópico da suspensão

A origem da palavra utopia vem do grego: “ou” (não) + “top(o)” + ia: (de nenhum lugar). Também, país imaginário, criado pelo escritor inglês, Thomas Morus (1480 - 1535), onde um governo organizado da melhor maneira proporciona ótimas condições de vida

a um povo equilibrado e feliz³. Ganhou na tradição de seu uso uma significação pejorativa para se falar dos inatingíveis, dos sonhadores sem a possibilidade de chegar ao lugar do ‘sonho’. É, portanto, utilizado na linguagem comum para desqualificar uma idéia. Há, porém, autores que se aprofundaram neste conceito e a partir dele lançaram ao mundo desafios e propõem uma nova claridade. São eles Ernst Bloch, Frederic Jameson, Emil Cioran, Russell Jacoby entre outros.

O primeiro, a partir do seu livro *Princípio Esperança* (2005, pp.17-22), numa “tentativa de levar a filosofia até a esperança”, propõe o pensamento como transposição: “Assim a categoria do utópico, possui além do sentido habitual depreciativo, outro: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos” (p.22) – sua idéia mais potente, pondo em cena o movimento mesmo, de caminhar ao adiante, para tentar *romper com a obscuridade do instante*.

O segundo autor utópico com o qual dialogaremos é Jameson (1997, p.85) provoca o conceito e vai pensá-lo desde seu negativo. Vai dizer que “... a vocação da Utopia é o fracasso” no sentido de que:

seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que nos permite detectar, por mera indução, no atoleiro de nossas imaginações no modo de produção, a lama da época presente que se gruda nos sapatos da Utopia alada, imaginando que isso é a própria força da gravidade. (Jameson,1997, p.85)

A utopia na sua perspectiva negativa poderia ser pensada como uma espécie de ruído/ruína, como um ato de descontinuidade, de ruptura. Capaz de abrir espaços de e para o pensamento, quando rompe as lógicas dominantes que tentam dizer como a vida deve ou não deve ser vivida. Assumindo, dessa maneira, um caráter político de confrontação e resistência. Sousa (2004, p.223) nos lembra ainda, sobre o *informe*, quando diz que, antes da linha que institui a forma, deve-se procurar mapear o intervalo entre as formas, defendendo o informe, não como o avesso da forma, ele diz, mas ao contrário, afirmando a forma, ainda que numa condição de provisoriedade, instabilidade, suspensão e incompletude.

A imagem de uma suspensão⁴, primeiramente, é a de pendurar no ar. Poderíamos pensar também em algo como não ter os pés no chão, como intervalo, algo provisório ou ainda como, interromper uma ação.

³ Novo Dicionário Aurélio p.1434,1975.

⁴ Dicionário Aurélio, p.1342, 1975.

Quando Ernst Bloch (2005) nos propõe *tentar romper com a obscuridade do instante*, o grande pensador das utopias propõe a categoria do utópico como ultrapassamento. É, portanto, um ato que rompe com o já dado e põe em cena um desejo de transgressão. Nos dois casos (suspensão e categoria do utópico como ultrapassamento) temos a ação de corte: no primeiro, como uma convocação a certo espaço de pausa (a imagem da suspensão), onde provisoriamente se perdem as medidas e não se coloca nada em seu lugar; no segundo, como uma convocação ao movimento da ruptura de um contínuo já naturalizado. Parece aqui, equivalerem-se suspensão e utopia.

Transpor imagens, significações, posições de estruturas, mexer nesta *posição do sujeito* fazem parte da potência do pensamento utópico. Hilda Hilst, ao enlaçar o risível e o erótico, põe em cena duas dimensões: o real do sexo, a moralidade e a ordem social que regula as trocas e o real da morte e o que ela suscita. Ambos são colocados em xeque, suspensos da sua gravidade. Não apenas o sexual é tomado como trampolim para o riso, mas também o próprio divino, tomando à dimensão humana, quando indagado pela presença em si do “fétido buraco”. Ali Hilda Hilst realiza uma operação de corte em dois pontos fundamentais para o humano, rompe com a moralidade do sexo e da divindade, profanando assim os ideais humanos. Há em todo o livro certa manutenção de tensionamentos, que beiram a loucura que parece levar a personagem Hillé na sua busca desenfreada por respostas que não são respondidas. O desnaturalizar dessas crenças é um modo de Hilda Hilst assumir a postura do provocador e ter com a vida uma atitude de recusa e inconformidade. Nesse ponto, a escrita hilstiana se assemelha ao pensamento utópico, se revelando um grande instrumento de análise e mais, de proposição de um estado. Um estado capaz de furar o presente, de ruína, num permanente combate com as formas totalitárias. Portanto, ao esburacar o divino e ao colocar em evidência o real enigmático do corpo e do sexo, realiza uma suspensão dos sentidos, impossibilita respostas, e promove uma abertura radical à angústia. E, para aqueles que conseguem encontrar uma via de acesso, para mim possível após interpretação teatral da atriz Suzan Damasceno da montagem do livro ‘A Obscena Senhora D’, experimentarem ali também o aspecto cômico, um riso quase mortífero, do texto hilstiano.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: no contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Hucitec. Brasília: Ed. UnB, 1987.

BLOCH, Ernst. *Princípio Esperança*. Vol. I Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005.

FREUD, Sigmund.. (1927). *O humor*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. 3ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990. vol. XXI.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Cartas de um Sedutor*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Cascos e carícias: crônicas reunidas (1992-1995)*. São Paulo: Nankin Editorial, 1998.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 8: Hilda Hilst*. São Paulo: IMS, 1999.

JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*, São Paulo: Editora Ática, 1997.

KUPERMANN, Daniel. “Perder a vida, mas não a piada”. In.: SLAVUTZKI, Abrão.

KUPERMANN, Daniel. (orgs) 2005: *Seria trágico se não fosse cômico*. RJ: Civilização Brasileira.

RIVEIRA, Tania. *Guimarães Rosa e a Psicanálise – ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

SOUSA, Edson. L. A. *Uma Invenção da utopia*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOUSA, Edson L. A. “Para não ficar de mãos vazias”. In: FONSECA, Tânia M. G. Org; ENGELMAN, Selda. Org, 2004: *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

HUMOR AND SUSPENSION: OSCILLATION BETWEEN THE HEAVINESS AND THE LIGHTNESS IN HILDA HILST

ABSTRACT:

This article proposes to think about some texts by the Brazilian writer Hilda Hilst, along with some biographical notes and statements of the writer to explore the comic aspect of her writing, through psychoanalysis, literature and utopia. It analyzes the ambivalent nature of the laughable, from Freud's text “Do Humor” (1919) to recent authors, and also with the proposal of Bakhtin's grotesque realism. The meeting with the utopia and its political aspect of transgression, transcendence and cut, suggests the movement of the suspension as a meeting point, making the link between Hilda Hilst, humor and psychoanalysis

KEYWORDS: Hilda Hilst. Humor. Psychoanalysis. Suspension. Utopia.

HUMOUR ET SUSPENSION : OSCILLATION ENTRE LA LOURDEUR ET LA LÉGÈRETÉ CHEZ HILDA HILST

RÉSUMÉ:

Dans la société actuelle où l'éthique des biens se montre soutenue par une technologie qui produit un nombre inépuisable d'objets, on observe une étroite connexion entre la satisfaction et le bonheur. Amant de la raison et de la perfection supposée, l'homme croit aux possibles solutions rapides et indolores pour guérir son mal d'existence. À partir d'une réflexion sur l'éthique de la psychanalyse, ce travail cherche à aborder la dissonance significative entre la morale actuelle du bonheur et le discours psychanalytique. Le désir et la pulsion, qui marquent le sujet avec une insatisfaction radicale, mettent en scène la dimension de l'impossible et c'est le volet de travail qu'offre la psychanalyse.

MOTS-CLÉS: Hilda Hilst. Humour. Psychanalyse. Utopie. suspension.

Recebido em
Aprovado em

©2011 *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 ESTILO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM FREUD, PELAS MÃOS DO POETA¹

Luis Vinicius do Nascimento^{*}
Maria das Graças Leite Vilela Dias^{**}
Denise Maurano Mello^{***}

RESUMO:

Ao longo de sua história, o termo estilo adquire uma gama diversa de significados. Nascido no *stylos* – estilete que marcava a superfície da escrita na antiguidade grega –, o estilo passa a ser utilizado para fazer referência às formas características que possibilitam a identificação da autoria da obra. Na literatura psicanalítica certas vezes encontramos alguns textos dedicados a investigar a importância que o termo estilo adquire no ensino de Jacques Lacan. Porém pouco se sabe acerca da natureza que o estilo encontra na obra de Sigmund Freud. Este o estudo percorre alguns pontos da teoria freudiana buscando jogar algumas luzes neste obscuro campo que é o estudo do estilo e da criação artística nos escritos de Freud.

PALAVRAS-CHAVE: Estilo. Psicanálise. Freud.

¹ Este trabalho foi construído como um dos capítulos da dissertação por mim elaborada, que leva o título de “Estilo: marca de uma aposta ética”. Esta dissertação foi defendida em 2011 na UFSJ e teve a orientação das professoras Maria das Graças Leite Villela Dias e Denise Maurano Mello.

^{*} Psicanalista, mestre em Psicologia pela UFSJ e doutorando do programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

^{**} Psicanalista, doutora em teoria psicanalítica pela UFRJ e professora do programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSJ.

^{***} Psicanalista, pós-doutora em Letras pela PUC-RJ e professora do programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO.

Introdução

Nascida na aurora da virada do século XX, a psicanálise tem sua invenção na descoberta freudiana de que há um desconhecido íntimo que comanda o agir dos homens à revelia de sua consciência, o que Freud nomeou como inconsciente. Desde então, a obra de Freud mantém um valor inigualável para o saber psicanalítico, não por motivos históricos ou de uma doutrina semelhante à religiosa, na qual a verdade se encontra inscrita nos textos canônicos. O valor da recorrência aos textos freudianos se dá devido à consistência ímpar que eles apresentam, proporcionando um efeito de corte único, capaz de transmitir um pouco da impossibilidade tão visada pela ética psicanalítica, ou seja, daquilo que está além do que as palavras podem articular. A psicanálise se funda sobre o estilo de Freud, sendo este considerado um dos maiores autores do século XX (Porge, 2005), ou, como já citou Lacan (1967/2003, p. 256), “a psicanálise tem consistência pelos textos de Freud, esse é um fato irrefutável. Sabemos em que, de Shakespeare a Lewis Carroll, os textos contribuem para seu espírito em seus praticantes”.

Podemos trabalhar a questão do estilo em Freud a partir de duas vertentes. A primeira, que tomamos a liberdade de chamar de “o estilo de Freud”, parte da análise do fato de que Freud, além de ser o fundador de uma nova forma de discurso (a psicanálise), também é um autor premiado, dotado de particular qualidade em sua escrita; um autor que cravou seu lugar na cultura, transformando-a, cujos textos permanecem atuais em nossos dias. Apesar do próprio Freud se considerar um escritor muito mais caracterizado por ser um “homem de ciência e não um poeta” (1900/1986, p. 29), logo é perceptível ao leitor de textos psicanalíticos que aqueles que levam a assinatura de Freud possuem um estilo próprio, condizente com as concepções de Buffon, ou seja, um estilo “refinado e preciso” (Carone, 2009, p. 48) que confere certa beleza, nobreza e verdade aos textos.

O estilo freudiano foi reconhecido não somente pela comunidade de psicanalistas, mas também pela comunidade intelectual do início do século XX. Segundo Plänkes (2005), a intelectualidade vienense começou uma verdadeira campanha para que Freud recebesse algum prêmio Nobel, principalmente o de 1929, ainda que este fosse o de literatura. Tal honra nunca lhe foi conferida, talvez por ser

judeu em dias difíceis, mas em 1930, em compensação ao Nobel não conquistado, Freud foi homenageado com o Prêmio Goethe, a maior honra acadêmica alemã, destinado ao reconhecimento do trabalho de intelectuais. Agraciado com o prêmio Goethe, Freud se encontra ao lado de homens como Lukaks, Plank, Hermam Hesse, entre outros.

Talvez alguém pudesse considerar desmedida a campanha para o Nobel da literatura de 1929, mas fica fácil perceber que textos como “O mal estar na civilização” (1930/1986), “Totem e tabu” (1913b/1986) e “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915a/1986) possuem um caráter único, que os inclui na alta literatura do século. Durante o percurso de sua obra, Freud notadamente modificou seu modo de escrever, abandonando uma forma puramente acadêmica, como podemos observar em seus estudos neurológicos, até chegar a um estilo autoral, com uma escrita que em nada deve aos grandes ensaios literários. Para Carone (2009), Freud constrói a psicanálise utilizando-se da linguagem, da sintaxe e de seu próprio estilo como ferramentas que lhe possibilitam refletir a matéria apreendida no próprio corpo da teoria. É a partir da experiência do inconsciente em sua clínica que Freud inaugura e constrói seu conceito de inconsciente, distanciando-se do inconsciente filosófico. Este movimento de pensar a construção da teoria como um espelho que reflete a própria matéria sobre a qual ela se debruça também foi defendido e executado por vários pensadores do século XX como Bergson, Wittgenstein, Heidegger, Husserl e Lacan (Carone, 2009).

A segunda vertente possível de trabalho, que podemos chamar de “o estilo em Freud”, parte da análise de textos freudianos na busca de um recorte que possibilite verificar traços, pegadas que nos indiquem a importância e a relevância que o inventor da psicanálise conferiu ao estilo. É, sobretudo, esta a senda que escolhemos neste artigo. Seguimos efetuando uma investigação acerca da importância que o estilo encontra na construção da obra freudiana. Apesar de sabermos da impossibilidade prática de separar o estilo de Freud e o estilo em Freud, acreditamos que este recorte faz-se necessário para perpassar essa divisão de caráter teórico/didático. Desta forma, reconhecemos que a concepção do estilo em Freud, nosso foco de estudo, está parcialmente implicada em seu próprio estilo, da mesma forma como qualquer outro tema, de qualquer autor, não está isento do estilo que o enuncia.

O Estilo

É inegável a associação que se faz naturalmente entre o estilo e a arte, afinal de contas, o estilo aparece como um componente importante no processo de criação artística. Em relação à utilização do termo pelos próprios artistas, o pesquisador Nabil Souza (2001), após realizar várias entrevistas com artistas contemporâneos (pintores, escritores, atores, diretores, produtores, músicos, etc.) nas quais apresentava a questão “o que você entende por estilo?” (p. 10), comenta que, para eles, o estilo aparece relacionado a modo, maneira, jeito, personalidade, etc. Segundo a pesquisa de Nabil Souza, o estilo é um elemento capital que para os artistas adquire um sentido duplo, sendo de um lado tomado como a capacidade de expressão através da qual um artista é capaz de imprimir algo do seu ser na obra, e por outro lado como a capacidade de identificação que a obra suscita, ou seja, a capacidade que o conjunto de características da obra possui para que esta seja relacionada a certo grupo ou artista. Nas artes das letras, o estilo aparece principalmente como capacidade de escolha – pouco importando se seja consciente ou não – um movimento, um fazer, um processo, ou seja, o estilo aparece como a capacidade de manejar o código lingüístico de forma que, através do movimento de adesão/ruptura o autor consegue inventar uma forma que lhe seja única. Curiosamente a pesquisa encontrou uma interessante exceção nas entrevistas realizadas com músicos: neles o estilo é tomado como influência, ou melhor, o estilo “é o resultado de experiências composicionais submetidas a influências” (p. 13). Desta forma, os músicos entrevistados tecem sua concepção de estilo destacando a capacidade de uma obra de arte influenciar e inspirar novas formas de discursividade, apontando ao mesmo tempo para o novo e o antigo.

Segundo o lingüista Antônio Martinez (2001), a palavra estilo tem sua origem na raiz indo-européia *Steig*, que veicula o sentido amplo de picar, ferroar. Daí podemos verificar suas derivações no inglês *Sting* (picada) e *Stick* (que se refere ao verbo picar) e seus correlatos alemães *Stechen* e *Sticken*. Na língua latina, essa mesma raiz, *Steig*, deu origem a diversos substantivos como *Stimulare* (estimular) e *Instigare* (instigar); na língua grega, deu origem à palavra *Stygma*, utilizada para designar a marca causada pelo ferro em brasa. Essa relação íntima com a marca, com a inscrição, fez com que os instrumentos que eram utilizados na escrita recebessem o nome de *Stilus*, no latim, e

Stylos, no grego. Geralmente feitos de ferro, ossos ou pedra, os *stilus* eram utilizados pelos escribas para marcar as tábuas de cera ou argila; sua forma semelhante a uma vareta apresentava em uma das extremidades uma ponta afiada com a qual se sulcava o material de escrita; na outra extremidade geralmente possuía uma espécie de espátula, utilizada para raspar o material e corrigir eventuais erros, uma espécie de borracha primitiva. A relação etimológica entre o estilo e a escrita é observada até os dias de hoje, como por exemplo, na língua francesa, na qual o termo *stylo* é utilizado para designar a caneta, a ferramenta contemporânea da escrita, enquanto que o termo *stile* aparece como correlato direto da palavra estilo. A transformação do significado do vocábulo *estilo* de “ferramenta de escrita” para “traço identificatório” ocorreu em tempos indeterminados da antiguidade, Martinez (2001) comenta que “com esse valor semântico, equivalente de *scriptio* ‘ação de escrever, escrita’, *scriptum* ‘escrito, texto’, *stilus* faz parte da terminologia dos retóricos latinos, já no fim do primeiro século a.C.” (p. 17). Para o pensador Haroldo de Campos (1995), ocorreu com o estilo um deslocamento metonímico entre a ferramenta utilizada para o ato de marcar e a marca em si, ou seja, um deslocamento entre causa e efeito que posteriormente se refletiu entre o instrumento e o autor. No meio do caminho, num tropeço semântico da língua, confundiu-se o autor e a autoria, desde então a palavra estilo tem carregado um conjunto muito amplo de significados. Dentre todos os possíveis, daremos ênfase neste trabalho ao estilo como uma marca, um traço indelével, índice de particularidade e autoria.

O Estilo em Freud.

Até onde pudemos verificar, o tema do estilo não se encontra especificamente trabalhado na obra de Freud, porém, ele indica alguns pontos que nos permitem inferir características que, em conjunto, nos ajudam a formular um estatuto para o estilo, ainda que ele não o nomeasse assim. Isso é possível sobretudo a partir dos textos em que Freud comenta a respeito do poeta, o *Dichter*. Peter Gay (1989) argumenta que o termo alemão *Dichter*, utilizado por Freud, é “útil e intraduzível” (p. 286), aplicando-se

igualmente ao romancista, ao dramaturgo e ao poeta. Em vários textos encontramos Freud implicado e circundado por uma questão: como pode o *Dichter* criar² arte?

Freud não aborda especificamente o estilo como um conceito em sua obra, o que não quer dizer que ele não tenha se referido ao estilo em alguns momentos específicos. Geralmente, Freud utiliza-o a partir do senso comum, na maioria das vezes fazendo referência a estilo de vida ou forma de expressão. Porém existem algumas poucas exceções, sobre as quais trataremos a seguir, que se devem, sobretudo, a alguns dos textos psicanalíticos de Freud elaborados no princípio do século XX, que ganharam a fama de inaugurar a psicanálise.

O texto “A Interpretação dos Sonhos” (Freud, 1900/1986) possui um caráter inaugural no trabalho freudiano. Encontramos nela uma marca singular do abandono do discurso estritamente cientificista na busca da construção de um novo saber, autônomo, que não se confunda com a filosofia ou com a medicina, ao qual Freud deu o nome de Psicanálise. Lacan chega a comentar que “A Interpretação dos Sonhos”, ao lado de “A psicopatologia da vida cotidiana” (Freud, 1901/1986) e “Os chistes e sua relação com o inconsciente” (Freud, 1905/1986), são os “livros que podemos considerar canônicos em matéria de inconsciente” (Lacan, 1960/1998, p. 526), pois neles encontramos a dinâmica econômica do inconsciente descrita a cada página. Devido a uma feliz coincidência, é em parte deste cânone que encontramos as primeiras referências que Freud faz ao estilo.

A primeira referência se encontra em um pequeno trecho da correspondência trocada entre Freud e Fliess³ em setembro de 1899, na qual o primeiro comenta sobre suas dificuldades em terminar sua obra-prima “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986). Conforme comenta James Strachey (1972/1986), editor e comentador da obra freudiana publicada pela Imago, durante a confecção de “A Interpretação dos Sonhos”, as críticas mais severas ao texto provinham do próprio Freud que as dirigia,

² Podemos acrescentar à mesma pergunta o aposto: Como pode o *dichter*, a partir de seu estilo, criar arte?

³ Wilhelm Fliess (1858-1928) foi um cirurgião e otorrinolaringologista alemão que, sobretudo entre os anos 1887 e 1904, manteve uma estreita amizade com Sigmund Freud, retratada em intensa correspondência. A figura de Wilhelm Fliess é de suma importância para a história da psicanálise pois devido à confiança que Freud depositava nele, Fliess atuou como um primeiro leitor e crítico de suas principais e primeiras publicações psicanalíticas.

sobretudo “contra o estilo e a forma literária” (p. 26). O próprio Freud comenta em sua correspondência com Fliess:

Em alguma parte dentro de mim há um gosto pela forma, uma apreciação da beleza como uma espécie de perfeição; e as frases tortuosas de meu livro do sonho, com seu desfile de orações indiretas e olhadelas oblíquas para as idéias, ofendem profundamente um de meus ideais. Tampouco estou inteiramente errado em encarar essa falta de forma como um indicio de domínio insuficiente do material. [...] O consolo está na inevitabilidade: |o livro| simplesmente não saiu melhor do que isso. Entretanto, lamento ter que sacrificar meu leitor favorito e melhor dentre todos entregando-lhe provas, pois como se pode gostar de uma coisa que se tenha que ler nas provas? Infelizmente, não posso prescindir de você como representante do Outro⁴ – e, mais uma vez, tenho outras sessenta páginas para você (Freud, 1899/1986, pp. 374-375).

É no encontro com a dita a impureza de seu estilo, despertada pelo pulsante inconsciente revelado em cada página do texto “A Interpretação dos Sonhos”, que Freud, ofendido, obriga-se a recuar de um ideal. Até os dias de hoje, os manuais de redação científica recomendam a utilização das orações em estrutura direta (sujeito-verbo-predicado), bem como a abordagem e desenvolvimento das teses de forma sucinta e que busque excluir qualquer ambigüidade ao leitor. Conforme comentamos brevemente no primeiro capítulo, a ambigüidade, o paradoxo, a falta, não são próprios do campo da ciência desenvolvida após Descartes. Resta então à arte, ou a algumas expressões artísticas em particular, o papel de abrigar estas características próprias da humanidade.

Freud, aos 43 anos, apenas no início de seus trabalhos psicanalíticos, lamenta-se por ter que recorrer a uma linguagem tão pouco adequada ao rigor demandado pela ciência da época. Nesse primeiro momento, o próprio Freud admite ter se recusado a colocar alguns conteúdos de seus sonhos nos textos, pois nesse caso, conforme ele comenta, “teria de revelar ao público maior número de aspectos íntimos de minha vida mental do que gostaria, ou do que é normalmente necessário para qualquer escritor que seja um homem de ciência e não um poeta” (1900/1986, p. 29).

⁴ Curiosamente, segundo a tradução a qual temos acesso, encontramos neste trecho Freud valendo-se do termo Outro, em maiúscula. Posteriormente à Freud, Lacan grifará o Outro em maiúscula para designar uma estrutura radical de alteridade, conforme trabalharemos mais adiante neste capítulo. Fliess enquanto leitor de Freud é um representante desta alteridade radical, ou seja, Fliess representa não somente sua pessoa, mas do Outro que se refere à alteridade radical própria da linguagem, da cultura. Como ainda não tivemos acesso aos documentos originais, não sabemos se este é um simples erro ortográfico do tradutor ou se é mais um indicativo da raiz freudiana das elaborações de Lacan.

No entanto, na carta que Freud envia a Fliess, o encontramos se lamentando por deparar-se com os sonhos, por não ter conseguido aderir ao rigor do “homem de ciência”, fazendo com que seu estilo muitas vezes o surpreendesse, expressando-se de uma forma mais próxima da literatura, dos poetas.

Ao que nos parece, o comentário de Freud (1899/1986, p. 375): “lamento ter que sacrificar meu leitor favorito e melhor dentre todos”, no qual se refere que sacrifica o seu leitor favorito por ter que entregar um material incompleto, não se refere somente a Fliess, mas antes de tudo a si próprio. Diante do inconsciente, ele se depara com a inevitabilidade própria da vida, admitindo que a confecção do texto de seu livro dos sonhos o obriga a utilizar de outros meios para circunscrever seu objeto, ainda que com isso tenha ofendido seus ideais estéticos: “as frases tortuosas de meu livro do sonho [...] ofenderam profundamente um de meus ideais” (pp. 374-376).

A questão do estilo próprio, ou mais especificamente, encontrar ou aceitar seu estilo, parece ter sido uma fonte de preocupação para Freud, sobretudo em seus textos da virada do século. Em outro pequeno trecho do texto “A psicopatologia da vida cotidiana”, na seção destinada a tratar pequenos esquecimentos e extravios de objetos, Freud (1901/1986) comenta um caso pessoal interessante:

Por que, então, extraviei recentemente um catálogo de livros que me fora remetido, a ponto de ser-me impossível reencontrá-lo? De fato, eu tinha intenção de encomendar um livro nele anunciado, *Über die Sprache* [Sobre a Linguagem], pois era de um autor cujo estilo espirituoso e movimentado me agrada, e cujos conhecimentos de psicologia e de história da cultura aprendi a valorizar. Acho que foi exatamente por isso que extraviei o catálogo. É que costumo emprestar livros desse autor a meus conhecidos para que se instruem, e dias antes um deles me devolvera um exemplar, dizendo: ‘O estilo me lembra muito o seu, e também a maneira de pensar é a mesma.’ Essa pessoa não sabia no que tocava em mim ao fazer essa observação. Anos atrás, quando eu ainda era jovem e mais necessitado de me associar a outrem, um colega mais velho, diante de quem eu elogiara os escritores de um famoso autor médico, dissera quase a mesma coisa: ‘É exatamente como seu estilo e seu gênero.’ Influenciado por essa observação, escrevi uma carta a esse autor tentando estreitar as relações com ele, mas uma resposta fria me colocou no meu lugar. É possível que outras experiências desanimadoras anteriores também se ocultem por trás dessa, pois jamais encontrei o catálogo extraviado, e esse presságio realmente fez com que eu me abstinêsse de encomendar o livro anunciado, embora o desaparecimento do catálogo não constituísse um verdadeiro empecilho, já que eu guardara na memória tanto o nome do livro quanto o do autor (p. 130, aspas no original).

Longe de propor qualquer análise selvagem de Freud ou de qualquer método de análise aos seus textos, não nos parece demasiado ousado sugerir que, de acordo com o trecho acima citado, o estilo de Freud, independentemente do que seja exatamente,

aparece como algo que para ele adquire um intenso valor e investimento psíquico. A consideração deste trecho parece-nos insuficiente para pensarmos o estilo freudiano, ou a delimitação do termo estilo em seu pensamento, porém acreditamos que este pequeno trecho pode ser adicionado à nossa análise para melhor pensarmos a questão do estilo.

Outra passagem na qual Freud se refere ao estilo, talvez a mais breve e interessante delas, também se encontra no texto “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1986), no final do capítulo referente aos lapsos de fala. Antes de abordá-lo, entretanto, faz-se necessário primeiro passarmos por alguns pontos importantes que são abordados no texto.

O lançamento do livro “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986) ocasionou uma verdadeira revolução nos estudos da subjetividade, pois nele já se encontravam muito bem explicitados os primeiros estudos acerca da pedra fundamental da psicanálise: o inconsciente freudiano⁵. Logo em seguida à sua publicação ocorreu o lançamento de um segundo livro de Freud: “A psicopatologia da vida cotidiana” (1901/1986). O mote do livro é questionar a pretensa normalidade dos sujeitos frente ao fato de que os mecanismos psíquicos encontrados nos casos considerados como psicopatologicamente graves são os mesmos que atuam no cotidiano das pessoas que consideramos normais. A partir de sua experiência clínica e de seu trabalho de pesquisa, Freud chega à conclusão de que os mecanismos que causam os distúrbios de linguagem, como as parafasias, as afasias e as disfasias manifestadas nas irremediáveis históricas e que deixavam a psiquiatria do século XIX perplexa, são os mesmos que causam os ligeiros lapsos de linguagem.

O sintoma é um indicativo de que algo não vai bem, de que existe algo que surpreende por se encontrar fora do normal. Para a psiquiatria tradicional “todo sintoma é indício de um processo patológico” (Neto, 2003, p. 47) que “corresponde a uma variação incomum de função ou à realização de uma nova operação desta função” (p. 47). Nesse sentido, não é valorizado o conteúdo dos sintomas, levando-se em consideração somente o indício de presença/ausência destes. A reflexão freudiana, ao se deparar com os corpos das históricas superinvestidos eroticamente, subverte o pensamento cientificista ao apostar que os sintomas que as atingiam não eram

⁵ Optamos por utilizar o termo inconsciente freudiano para demarcar que o conceito de inconsciente formulado por Freud difere-se radicalmente do inconsciente proposto pela tradição filosófica, bem como do conceito ao qual a medicina recorre para se referir ao estado de não consciência corporal.

disfunções puramente físicas, neuronais. A aposta de Freud parte da hipótese de que para além desta disfunção, o sintoma tinha em si uma função, sobretudo, a função de enigma, de mensagem cifrada esperando ser desvendada por quem puder fazê-lo. Ou seja, subvertendo e estendendo a noção de sintoma, Freud o considera como uma expressão em forma de metáfora, uma formação do inconsciente. O psicanalista Charles Melman (1996, p. 478) comenta que “a sorte de Freud foi ter começado pelo sintoma e portanto do que vai mal”, complementando: “também por felicidade esse sintoma era, como sabemos, histérico. Ora, o que se dá a ouvir na histeria senão o sujeito quando ele está em pane ou incapaz de expressão?” (p. 478).

Os passos revolucionários que Freud opera no campo da psicopatologia se apresentam nessas duas teses. Na primeira, Freud considera que o normal e o patológico não são ocasionados e operacionalizados por sistemas psíquicos diferentes; ambos provêm da mesma fonte, o inconsciente, da mesma forma que se apresentam com uma semelhança notável, sendo que sua dissonância muitas vezes aparece em termos de grau. Freud rouba a normalidade de uma pequena casta dominante, estendendo a doença mental a todos os sujeitos da cultura. A segunda tese freudiana que revoluciona a psicopatologia está expressa em sua aposta de que existe uma verdade no sintoma. Ao considerá-la, Freud não se refere a qualquer uma, mas àquela mais íntima do sujeito: a verdade do desejo inconsciente, aquilo que o move.

O conceito de sintoma foi constantemente revisto durante a obra freudiana, sendo que este passou a abarcar não somente a natureza de mensagem reveladora da verdade do desejo inconsciente, mas também a fixação e o gozo presente na repetição do mesmo. De uma maneira geral, podemos resumir que no primeiro momento, no qual o texto “A psicopatologia da vida cotidiana” (Freud, 1901/1986) foi elaborado, o sintoma é considerado sobretudo como uma mensagem cifrada, reveladora do desejo inconsciente do sujeito, presente tanto nas grandes afasias históricas quanto no titubear gaguejante dos pequenos esquecimentos cotidianos. É neste contexto que Freud comenta especificamente sobre a avaliação do estilo, ou melhor, o seu posicionamento frente à característica estilística de um autor. Com a destreza que lhe é própria, Freud comenta que os mecanismos que revelam lapsos da fala também podem ser aplicados em relação à análise do estilo dos escritores. Diz ele:

Mesmo ao avaliar o estilo de um autor, temos o direito e o hábito de aplicar o mesmo princípio elucidativo que nos é indispensável ao rastreamos as

origens dos equívocos isolados da fala. A maneira clara e inambígua de escrever mostra-nos que o autor está de acordo consigo mesmo; quando encontramos uma expressão forçada e retorcida, que, segundo o apropriado dito, aponta para mais de um alvo, ali podemos reconhecer a intervenção de um pensamento insuficientemente elaborado, complicado, ou escutar os ecos velados da autocrítica do autor (Freud, 1901/1986, pp. 98-99).

Porém, anteriormente, Freud ressalta que esse tipo específico de lapso não pode ser colocado em paridade com qualquer lapso da língua, não por haver uma diferença entre a palavra oral e a escrita, mas justamente porque no caso do estilo o que é avaliado é a capacidade de pensamento do autor. Freud diz que não acredita que alguém cometesse um lapso de fala deste escopo em uma “audiência com Sua Majestade, numa declaração de amor feita com seriedade ou ao defender sua honra e seu nome diante de um júri — em suma, em todas as ocasiões em que a pessoa se entrega de corpo e alma, como diz a significativa expressão” (p. 98). Assim como Buffon e Nietzsche, Freud traça uma relação íntima entre estilo e pensamento. Mesmo sendo um comentário pequeno, nele percebemos que o estilo, para Freud, não é fortuito, ele é fruto de uma elaboração do autor. No comentário da nota de rodapé correspondente a este trecho, adicionado em 1910, Freud cita um verso de Nicolas Boileau-Despréaux (1674/1979) que trata justamente sobre a natureza e fineza do estilo: “antes, pois, de escrever, aprenda a pensar. Conforme nossa idéia seja mais ou menos confusa, a expressão a segue, ou menos nítida ou mais pura. O que bem se concebe, se enuncia claramente, e para dizê-lo, vêm as palavras com facilidade” (pp. 19-20).

Freud equipara estilo e pensamento quando aponta que o estilo retilinearmente diz de uma elaboração na qual o autor se encontra de acordo consigo mesmo, enquanto que o estilo ambíguo, retorcido, multidirecionado, diz de um pensamento que se contradiz, se critica, se trai. Ora, por mais que Freud pudesse querer indicar, com essa passagem, a importância da boa elaboração de um conteúdo para sua expressão, não podemos deixar de notar que o pensamento que trai a vontade consciente, não aponta para outra coisa que não seja o desejo inconsciente do sujeito.

O estilo, desse modo, entra como mais um elemento da psicopatologia cotidiana com a qual e, sobretudo, através da qual temos que lidar no decorrer da vida. Ao aproximar estilo, pensamento e sintoma, Freud o situa como formação do inconsciente, ou seja, estando sob a égide da linguagem. Se o estilo de um autor pode ser lido, é porque ele se apresenta ao leitor assim como o sintoma, ou seja:

é por já estar inscrito ele mesmo num processo de escrita. Como formação particular do inconsciente, ele não é uma significação, mas a relação desta com uma estrutura significante que o determina. Se nos permitissem o trocadilho, diríamos que o que está em jogo é sempre a concordância do sujeito com o verbo (Lacan, 1957/1998, p. 446).

Apesar de possuírem expressões que se aproximam, não podemos dizer que o estilo seja da mesma ordem que o sintoma. Uma das características do sintoma neurótico é “que ele quer transformar em signo, i.e., quer amarrar biunivocamente, o significante do desejo a um significado que aponta um determinado objeto, uma determinada maneira de gozar” (Iannini, 2009, p. 255). Por sua vez, o estilo aponta justamente para o atravessamento desta posição, ou seja, para o desenlace de um significante a determinado significado, a criação do novo a partir da cadeia significante. O estilo aponta para a polissemia da linguagem e, para além dela, mostra o vazio de significação presente no próprio cerne da estrutura da linguagem.

Freud (1901/1986) recorre à clareza do texto para abordar o estilo do autor, porém, não é da clareza cartesiana que vive a arte. É fato que um texto pode ser mal elaborado por falta de zelo do autor, no entanto, a arte acolhe alguns modos de expressão que se distinguem justamente por essa expressão de idéias opostas, paradoxais, torções, ambivalência entre o puro e o impuro, o divino e o humano, dentre as quais ressaltamos o Barroco. Maurano *et al.* (2009) apontam que na psicanálise o barroco não deve ser encarado como somente um momento histórico, ou como um movimento artístico restrito às produções do século XVIII. Antes de tudo, o barroco pode ser pensado como um modo de orientação psíquica regido por uma ética particular, que nas torções entre luz e sombras não recua frente ao impossível, mas participa dele. O barroco, “por escapar à possibilidade de representação, comparece via uma apresentação que dá a ver muito mais do que mostra” (p. 368). Por não recuar frente ao impossível, a proposta ética que encontramos na expressão barroca é a mesma encontrada na psicanálise. Transitando a categoria do irrepresentável, a expressão paradoxal e retorcida do barroco possibilita, através do belo, contornar os impossíveis clínicos e teóricos com os quais a psicanálise lida em seu cotidiano. Se Freud, nas cartas que dirigiu à Fliess, se lamenta por abdicar de um estilo direto e sem ambigüidades, este só o fez, mesmo sem saber, devido às exigências que seu material de trabalho e estudo, o inconsciente, lhe impôs.

A criação do poeta

Posteriormente a estes pontos que analisamos rapidamente, ainda que não tenha citado o estilo enquanto um tema central, ou um conceito delimitado, Freud indica alguns caminhos que nos ajudam em nossa reflexão. Ela se torna possível, sobretudo, a partir dos textos em que Freud aborda as particularidades do *Dichter*, termo que segundo Peter Gay (1989, p. 286), é “útil e intraduzível”, e pode indicar o romancista, o dramaturgo e o poeta. Traduzido na versão da Edição Standard Brasileira da Imago como “escritor criativo”, o *Dichter* está presente em vários textos freudianos, como “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986), “Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen” (1907/1986), “Conferências introdutórias sobre psicanálise” (1915-1916/1986), “O estranho” (1919/1986), e o texto a que ele dedicou um estudo mais aprofundado sobre a figura do *Dichter*: “Escritores criativos e devaneios” (1908/1986).

Ao passar dos anos que permeiam a criação de cada um desses textos, percebemos que uma pergunta rodeou a cabeça de Freud (1908/1986, p. 149): “de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes”, ou em outras palavras: como pode o *Dichter*, a partir de seu estilo, criar arte?

Os *Dichter*, ao contrário dos antigos aedos⁶ ou dos rapsodos, quando são indagados acerca de quais são as suas fontes, se dizem pessoas normais que nada sabem sobre o que é que lhes possibilita produzir obras tão impressionantes, que despertam as mais variadas emoções. Freud (1908/1986, p.149) ainda nos diz que “os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita freqüência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta”.

⁶Os aedos eram poetas da antiguidade grega cuja função era principalmente a de compositor e intérprete. A questão da autoria não se impunha propriamente a um aedo, uma vez que estes não eram considerados completamente responsáveis pela composição da obra, sendo somente intermediários entre as musas e o público. As musas e sua mãe Mnemosýne, eram as responsáveis por transportar o poeta e o profeta para outra esfera de tempo inacessível aos mortais: “o que aconteceu outrora, o que ainda não é” (Vernant, 1965/2002, p.137). Eram elas, pois, que cantavam a obra aos ouvidos dos aedos; eles somente tinham o trabalho de transmissor. Os Rapsodos por sua vez, eram artistas encarregados de executar as obras dos aedos, também não sendo responsáveis por sua autoria.

A partir do trabalho freudiano fica claro que toda produção humana é originada a partir desta estrutura psíquica que a psicanálise denominou “inconsciente”. Dessa forma, a própria criação artística e conseqüentemente o estilo aparecem como frutos de uma economia psíquica específica que dá essa possibilidade de vazão ao sujeito. Em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud (1900/1986) ressalta a importância da ligação entre o *Dichter*, o processo de criação artística e o inconsciente, afirmando que:

Não há dúvida de que os vínculos entre nossos sonhos típicos, os contos de fadas e o material de outros tipos de literatura criativa não são pouco nem acidentais. Por vezes acontece que o olhar penetrante de um escritor criativo tenha uma compreensão analítica do processo de transformação do qual ele não costuma ser mais do que o instrumento. Quando isso se dá, ele pode seguir o processo em sentido inverso e, desse modo, identificar a origem do texto imaginativo num sonho (p. 244).

Freud (1908/1986) já apontava que a descoberta de uma atividade afim à produção artística dos *Dichter* poderia nos revelar mais acerca deste mistério que é a criação, da mesma forma que poderia nos dizer mais acerca do próprio inconsciente. Apesar de Freud não trabalhar exatamente o termo estilo nos textos referentes aos *Dichter*, podemos observar que através da história o estilo tem sido colocado como um dos fundamentos da criação artística. Podemos então inferir que nos textos em que Freud trabalha a questão da criação artística ele também trabalha a questão do estilo implicitamente.

Para Freud (1908/1986), a criação artística está intimamente ligada à questão da fantasia, a verdadeira realidade psíquica, “uma correção da realidade insatisfatória” (p. 152). A partir de uma leitura lacaniana, tomando como base o seminário *A lógica da fantasia*⁷ (Lacan, 1966-1967/2000), podemos considerar que a fantasia tem a função de servir de véu ao neurótico, protegendo-o do horror de ser jogado completamente no campo do real.

O termo real aparece em Lacan, basicamente, a partir de duas posições distintas. Em seus primeiros textos, o real é um termo que aponta para a dimensão da realidade, daquilo que existe e que abarca a experiência material da vida. A partir da década de 1960, o termo real é trabalhado de forma diferente, ocupando um lugar de elementar

⁷ Evidentemente existem algumas diferenças entre o conceito de fantasia formulado por Freud e o que foi posteriormente reformulado por Lacan. Porém, como nossa intenção não é realizar uma arqueologia da psicanálise, tomamos por base o segundo para pensar a questão do *dichter* freudiano a partir de uma ótica lacaniana.

importância em seu pensamento. Este outro real é justamente o registro do real, ou seja, uma das formas através da qual a realidade é experienciada pelo sujeito. O ensino lacaniano aborda a realidade como sendo apropriada a partir de três registros: o real, o simbólico e o imaginário. O real é aquele que representa a face da realidade que é impossível de ser apreendida pelo aparelho psíquico, aquilo que escapando aos registros do imaginário e do simbólico resiste a qualquer significantização, e que por estar no campo do irrepresentável, figura o horror. É frente a este horror que o neurótico recorre à sua fantasia fundamental, esperando que esta lhe ajude a conferir alguma representação ao irrepresentável.

A fantasia é fundamentalmente estruturada como uma frase gramatical que limita e filtra a forma como o sujeito estabelece laços e interpreta a realidade que o circunda, por isso, a fantasia também amarra o sujeito a uma posição sintomática, específica. Em outras palavras, a fantasia atua como um par de óculos através do qual o sujeito é capaz de ter contato com o mundo sem ser cegado pelo real. Porém, esses óculos também fazem com que o sujeito fique preso em um cabresto sintomático, que o impede de se expressar através de outras formas. É através da fantasia que o *Dichter* pode criar um material único.

No mesmo texto, “Escritores criativos e devaneios”⁸, Freud (1908/1986) aborda a relação entre o *Dichter* e a fantasia a partir de dois desdobramentos. O primeiro desdobramento parte da análise de como é possível ao leitor, através da obra do *Dichter*, experienciar o despertar de suas mais profundas emoções. Freud recorta particularmente o caso dos romances psicológicos, e através deles, argumenta que o despertar de emoções acontece devido aos processos de identificação nos quais o Eu do leitor se confunde com o herói do romance. Através dessa identificação, o Eu do sujeito passa a experienciar situações a partir de uma posição ligeiramente distante, fato que lhe dá certa segurança ao mesmo tempo em que lhe permite viver em sua fantasia aventuras que nunca teria coragem de executar na realidade.

O segundo desdobramento se concentra em analisar como é possível ao *Dichter* produzir a obra de arte. Este é o ponto que mais nos interessa e também é o menos

⁸ O texto foi primeiramente apresentado como uma conferência proferida em dezembro de 1907, nos salões de Hugo Heller, livreiro e editor de Freud. Segundo Peter Gay (1989) esta foi a primeira vez em que Freud tentou, publicamente, aplicar as descobertas psicanalíticas à cultura, excetuando-se algumas tentativas menores e frustradas de expor alguns pontos da “A Interpretação dos Sonhos” (1900/1986) à sociedade vienense. Semanas após, alguns trechos do texto já haviam sido transcritos e publicados em jornais locais, o que prova o sucesso da inédita proposta freudiana: a aplicação da psicanálise à cultura.

trabalhado por Freud, uma vez que o mesmo não conseguiu responder a essa questão. Apesar da ausência de resposta, encontramos em Freud alguns pontos que nos permitem trabalhar esse problema a partir de uma questão derivada da anterior, quando formula e indica, rapidamente, como o *Dichter* consegue produzir algo que cause efeitos nos leitores:

Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de prazer preliminar ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse *prazer preliminar*, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. Isso nos leva ao limiar de novas e complexas investigações (Freud, 1908/1986, pp. 157-158, grifos no original).

Freud considera que a fantasia do escritor tem um papel fundamental para a técnica de sua arte, ponto que aqui associamos ao estilo, pois é através do jogo da fantasia que muitas excitações, que são penosas em si, tornam-se fontes de prazer para os leitores e ouvintes da obra. Freud também considera que na análise da construção da obra deve-se considerar os conteúdos inconscientes – e neste caso temos sobretudo a fantasia – que motivaram o escritor a produzir aquela obra.

Mesmo ao afirmar que a criação artística está diretamente relacionada com a fantasia, isso não faz com que Freud (1900/1986) considere que a fantasia do *Dichter* seja a sua única fonte, pois, segundo ele, “todos os textos genuinamente criativos são o produto de mais de um motivo único e mais de um único impulso na mente do poeta, e são passíveis de mais de uma interpretação” (p. 261). O próprio Freud (1913a/1986) comenta no artigo “O interesse científico da psicanálise” que “a psicanálise esclarece satisfatoriamente alguns dos problemas referentes às artes e aos artistas, embora outros lhe

escapem inteiramente” (p. 222). Não cabe à psicanálise – e a nenhum outro campo de saber – destrinchar completamente este fenômeno próprio da humanidade que é a manifestação artística. Da mesma forma, a arte se apresenta de forma tão marcante na humanidade e na história das culturas que a psicanálise não pode se furtar de abordar este tema. Em relação ao problema da criação artística, Freud (1913a/1986) brilhantemente o sintetiza da seguinte forma:

No exercício de uma arte vê-se mais uma vez uma atividade destinada a apaziguar desejos não gratificados – em primeiro lugar, do próprio artista e, subsequentemente, de sua assistência ou espectadores. As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições. [...] O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejo como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa. A psicanálise não tem dificuldade em ressaltar, juntamente com a parte manifesta do prazer artístico, uma outra que é latente, embora muito mais poderosa, derivada das fontes ocultas da libertação instintiva (pp. 222-223).

Conclusão

Apresentamos através deste artigo, somente alguns pontos acerca das considerações acerca do estilo para a psicanálise, considerando especificamente o trabalho de Freud. As questões do estilo e da criação artística colocam em cena esta transformação atenuante do ofensivo própria do belo, que oculta sua origem subjetiva, que, obedecendo às leis estéticas, afeta o público prazerosamente. Se observarmos que a questão do estilo toca impreterivelmente a questão do belo e da ética, faz-se necessário aprofundarmos nossa investigação em relação a estes termos para que possamos pensar o estilo a partir da ética psicanalítica. Um passo além nesta questão foi dado pelo ensino de Jacques Lacan, que abordou a relação entre psicanálise e estética a partir de um novo viés – a ética própria que impulsiona estes dois campos – e realizou em parte o que Freud (1913a/1986, p. 223) já havia apontado: “a maioria dos problemas de criação e apreciação artística esperam novos estudos, que lançarão a luz do conhecimento analítico sobre eles, designando-lhes um lugar na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos”.

Embora encontremos uma vasta literatura acerca da questão do estilo em Lacan, é muito raro encontrarmos comentadores que trabalhem o tema do estilo em Freud. Conforme buscamos demonstrar rapidamente, o tema do estilo e da criação artística em Freud é fecundo, sendo de extrema importância basilar para discussões posteriores acerca de conceitos como a sublimação e a articulação entre ética e estética. Com este trabalho, não almejamos realizar uma arqueologia do termo estilo ou da questão da criação artística, mas situá-los da forma a possibilitar furas reflexões acerca do tema. Esperamos ter contribuído de alguma forma para esta discussão. Reza a lenda que foi Paul Klee⁹ quem disse que encontramos o próprio estilo quando não conseguimos fazer as coisas de outra maneira. Talvez esse trabalho tenha nos ajudado a caminhar na busca do estilo, ou ao menos participou como mais um passo rumo à sua construção.

Referências

- Boileau-Despréaux, N. (1674/1979). *A arte poética*. (pp. 07-78). São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (1995). O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura). In O. Cesarotto (Org.). *Idéias de Lacan*. (pp. 175-195). São Paulo: Iluminuras.
- Carone, A. (2009). O escritor Freud e a psicanálise. *Cienc. Cult.* São Paulo, 61(2): 48-51.
- Freud, Sigmund. (1899/1986). Carta de 21 de setembro de 1899. In J. Masson (Ed.). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess 1887-1904*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1900/1986). A Interpretação dos Sonhos. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IV-V, pp. 17-610). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

⁹ Paul Klee (1879-1940) foi um dos mais importantes gênios da pintura do século XX. De nacionalidade Suíça/Alemã, Klee foi professor da Bauhaus e sofreu influência do cubismo, surrealismo, expressionismo, futurismo e abstracionismo. Sua pintura é alvo de comentários e críticas de figuras como Walter Benjamin, Clarice Lispector e Rainer Maria Rilke.

Freud, S. (1901/1986). A psicopatologia da vida cotidiana. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. VI, pp. 13-240). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1905/1986). Os chistes e sua relação com o inconsciente. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. VIII, pp. 13-268). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1907/1986). Delírios e sonhos na Gradiva de Jansen. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX, pp. 13-97). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1908/1986). Escritores criativos e devaneios. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IX, pp. 147-158). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913a/1986). O Interesse científico da psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XVIII, pp. 199-226). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1913b/1986). Totem e tabu. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XIII, pp. 13-193). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915a/1986). Reflexões para os tempos de guerra e morte. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XIV, pp. 311-340). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1915-1916/1986). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XV, pp. 27-285). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1930/1986). O mal estar na civilização. In *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. XXI, pp. 75-171). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Gay, Peter. (1989). *Freud: uma vida para nosso tempo*. (D. Bottmanns, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

Iannini, G. (2009). *Estilo e verdade na perspectiva da crítica lacaniana à metalinguagem*. 2009. 356f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

- Lacan, J. (1957/1998). A psicanálise e seu ensino. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 438-460). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1960/1998). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In J. Lacan. *Escritos*. (pp. 493-533). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1966-1967/2000). *O Seminário, Livro 14. La lógica del fantasma*. (Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires: Edição eletrônica das obras completas de J. Lacan).
- Lacan, J. (1967/2003). Proposição de 9 de outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola. In J. Lacan. *Outros Escritos*. (pp. 248-264). (V. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Martinez, A. (2001). Palavras que tecem sentido e história. In S. Queiroz (Org.). *Estilos*. (pp. 16-19). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Maurano, D., Soares, J. C. S., Maestrini, M. H. H., Faustino, R. R., Santarém, I., Santana, B. W. D., Portes, B., Mendes, V., Nascimento, L. V. & Albuquerque, R. C. B. (2009). A estética barroca e a transmissão da ética da psicanálise. In M. M. Lima & M. A. C. Jorge (Orgs.). *Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte*. (pp. 355-372). Rio de Janeiro: Cia. de Freud.
- Melman, C. (1996). Sintoma. In P. Kaufmann. *Dicionário Enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. (pp. 478-479). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Neto, A. C. (2003). *Psiquiatria para estudantes de medicina*. Porto Alegre: Edipucrs.
- Plänkes, T. (2005). Goethe Prize. In A. Mijolla (Ed.). *International Dictionary of Psychoanalysis* (vol. 2, pp. 687-688). Detroit: Thomson Gale.
- Porge, E. (2005). *Transmettre la clinique psychanalytique: Freud, Lacan, aujourd'hui*. Paris: Erès.
- Souza, N. A. (2001). Pode me dizer o que é estilo? In S. Queiroz (Org.). *Estilos*. (pp. 10-15). Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- Strachey, J. (1972/1986) Introdução do editor inglês. In S. Freud. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. (vol. IV-V, pp. 17-610). (T. O. Brito, P. H. Britto & C. M. Oiticica, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Vernant, J. P. (1965/2002). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. (2a ed.). (H. Sarian, Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

THE STYLE AND ARTISTIC CREATION IN FREUD, THROUGH THE POET'S HANDS

ABSTRACT:

Throughout its history, the term style acquires a wide range of meanings. Born at *stylos* - a stylus that marked the surface of writing in ancient Greece - the style came to be used to refer to characteristic ways that enable the identification of the authorship of the work. Some times we find some texts on the psychoanalytic literature dedicated to investigate the importance that the term style acquires in teaching of Jacques Lacan. However not much is known about nature that the term style in the work of Sigmund Freud. This study covers some points of Freudian theory aiming to throw some light in this shadowy field that is the study of the style and the artistic creation in the writings of Freud.

KEYWORDS: Style. Psychoanalysis. Freud.

LE STYLE ET LA CRÉATION ARTISTIQUE CHEZ FREUD, PAR LES MAINS DU POÈTE

RÉSUMÉ:

Tout au long de son histoire, le terme de style acquiert un large éventail de significations. Né en *stylos* - stylet marquer la surface de l'écriture dans la Grèce antique - le style est maintenant utilisé pour désigner les façons caractéristiques qui permettent l'identification de la paternité de l'œuvre. Certaines fois dans la littérature psychanalytique, nous trouvons quelques textes consacrés à enquêter sur l'importance que le terme acquiert dans le style d'enseignement de Jacques Lacan. Mais on connaît peu la nature du style dans l'œuvre de Sigmund Freud. Cette étude couvre certains points de la théorie freudienne qui cherchent à jeter quelque lumière dans ce champ sombre est l'étude du style et de la création artistique dans les écrits de Freud.

MOTS-CLÉS: Style. Psychanalyse. Freud.

A HISTERIA MASCULINA EM PABLO PICASSO

*Antonio Garcia Neto**

RESUMO:

O presente artigo tem por objetivo analisar as questões inerentes à histeria masculina por meio de um estudo de caso da vida e obra de Pablo Picasso, evidenciada nas telas *Les Femmes d'Alger*, *La Lecture* e *Mulher no espelho*, ficando explícito seu desejo e seus conflitos inconscientes, levando-se em consideração as vivências do artista no respectivo contexto histórico dessas produções. E desse modo, apontar para a forma com que o sujeito da histeria lida com seu desejo insatisfeito expresso nas marcas do corpo, uma via, uma escrita entre a psicanálise e a arte, tornando assim, um significante que compõe o imenso quebra cabeça na clínica da histeria.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Inconsciente. Histeria masculina. Pablo Picasso.

* Formado em Psicologia pelo Centro Universitário da Grande Dourados em 2010, atuando como Psicólogo clínico com endereço à Rua Antonio de Carvalho, 1204 – Centro, Dourados, MS. Membro do Campo Laciano de Mato Grosso do Sul, pós-graduando em Psicologia Jurídica pelo Instituto Libera Limes de Campo Grande, MS.

Introdução

Esta pesquisa traz em seu contexto uma questão remanescente do nascimento da psicanálise em sua relação com a arte, estabelecendo a conexão que se manteve despercebida por anos, embora sejam evidentes suas características. Tem por objetivo analisar algumas pinturas femininas de Pablo Picasso sob a luz da Psicanálise, estabelecendo uma relação entre as obras e a estrutura histórica, hipótese levantada por meio da pesquisa bibliográfica, permitindo a compreensão dinâmica, devido à sua história frente aos conflitos internos e externos o qual revelou.

Em suas pinturas retratou mulheres como metáfora do desejo histórico e da questão estrutural: o que é ser homem e ser mulher? Ou o que quer uma mulher?

Com base na psicanálise aplicada deixada por Sigmund Freud (1930), tal abordagem assume caráter imprescindível frente à necessidade de ampliar o conhecimento e estudos bibliográficos, utilizando as discussões teóricas e suas diferentes maneiras de interpretar, conceber e conhecer o sujeito. Estas possibilitam permear e explorar o campo do saber, colocá-lo à prova levantando questionamentos que permitam várias considerações quanto à ótica psicanalítica e seu aprimoramento, na compreensão em relação à própria técnica e seu objeto de estudo, assim como Freud (1933) o fez com Michelangelo, Da Vinci e Dali, a fim de produzir conhecimento que dê acesso às vias do inconsciente: desejo, sintoma, fantasia e arte. Relevando a forma com que é visto e tratado o sujeito masculino na histeria, sendo a grosso modo “banalizado”, o que em profundidade torna-se muito mais que estereótipos ou peças raras e muito além do que se espera, na sociedade moderna (Rivera, 2002).

Freud (1907), em seu estudo sobre a Gradiva de Jensen, indica os caminhos para a descoberta da essência feminina, a qual deverá ser procurada nos poetas, tendo em vista o vasto conhecimento que detinham entre o céu e a terra, com os quais o saber da escola freudiana ainda não permitiu a ousadia de sonhar, apesar da simplicidade desta classe comum, a qual possui um conhecimento da psique que ainda não se pode acessar cientificamente (p. 20).

Diante disso, percebe-se que Pablo Picasso, por meio da arte, demonstra claramente o que afirmava o criador da Psicanálise, pela vivacidade com que ele submetia sua pintura e sua vida, se entregando completamente ao desejo. O mais eminente na obra artista é

a fuga dos padrões estilistas, sua criatividade, assim como em seu cotidiano e suas inovações quanto à técnica cubista (Argan, 1992).

É exatamente esse elo a linha atenuada que a pesquisa visa explorar, revelando algo a mais daquilo que é cuidadosamente esculpido, ou daquilo que é escrito, pintado, ou musicado, vertentes essas que revelam o inconsciente e o sujeito de diferentes formas e para diversos aspectos.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1. Biografia de Pablo Picasso

Desde os tempos mais remotos da história da humanidade, partindo das pinturas e caricaturas do homem primitivo, a arte já se fazia como meio de expressão, levando em consideração a forma que sujeito vê e compreende o mundo a sua volta. Com as evoluções filosóficas e a maneira de conceber o homem, surgiram as considerações mais complexas sobre a arte e sua relação com o meio externo, incluindo o conteúdo psíquico como constituinte da sua obra.

Segundo Lisboa (2003), Pablo Ruiz Picasso, um grande artista espanhol que revolucionou a arte do século XX, criador de uma técnica impactante chamada Cubismo, pela decomposição em parte da imagem e/ou objeto de inspiração, nasceu em Málaga, no Sul da França, em 25 de outubro de 1881. Passou a infância sendo aprendiz de seu pai, que era professor de desenho, e desde cedo iniciou na arte, sendo reconhecido por seu talento ainda na adolescência. A partir de 1892, com 13 para 14 anos, pintou retratos de família e seu pai notou sua grande habilidade, e logo oficializou aulas de arte em La Lonja, Barcelona.

Ainda na Espanha, Picasso fez amizades com Carlos Casagemas e Sabartés, também pintores, e começou a se envolver com o modernismo da época. Nota-se claramente a influência desse período em suas pinturas, com forte inspiração do estilo de Henri Marie de Toulouse-Lautrec e Edward Munch, grandes nomes artísticos daquele tempo (Argan, 1992).

Em 1900, já com 20 anos, Picasso fez sua primeira viagem a Paris, com seu amigo Cassagemas, e logo ampliou seu rol de amigos, conhecendo Pedro Mañach e Berthe Weil, ambos apreciadores de sua obra, os quais inclusive adquirem seus quadros.

2.1.1 Fase azul e rosa

De acordo com Souza *et al.* (2006) foram nas andanças do artista entre Madri e Paris, de 1901 à 1905, que sua obra assume uma forma mais melancólica, triste, na qual retrata de forma voraz a pobreza, a miséria, tornando-se um retrato de seu estado naquele momento. Picasso morava com seu amigo Max Jacob, jornalista e poeta, o qual lhe deu muito incentivo, porém, sua condição financeira era precária e muitas pinturas foram queimadas para mantê-lo aquecido.

Durante um período na vida de Pablo Picasso, pode-se observar a fase oficialmente declarada Rosa e Azul, cuja conotação assume um caráter relevante para compreensão da feminilidade na obra do artista. Para Fazenda (2005), a cor azul é associada frequentemente à paciência e é sedativo, o que aponta para o temperamento de Pablo Picasso nesta fase. Contudo, melancólico e depressivo devido às condições financeiras, produziu pouco neste momento.

Pablo Picasso marca a saída da fase azul com uma paixão por Fernande Olivier, iniciando a fase rosa de 1905 a 1906. Vale ressaltar que ele trabalhava no turno da noite, enquanto que durante o dia dormia para se recompor, ou seja, era um sujeito noturno. Sua obra nesta fase possui características de alegria, retratando artistas de circo, bailarinos e acrobatas, opostas à fase anterior. É preponderante a conexão entre o motivo pelo qual o artista deixa a fase azul para a rosa: um amor marca esta saída, pois a situação na fase azul não era apenas questões socioeconômicas e, sim, sentimentais. Porém, torna-se banal diante da euforia de seu relacionamento, da vivacidade demonstrada na telas desta época (Janson, 2001).

Chama-se a atenção quanto à participação das mulheres nas obras de Pablo Picasso, que ora servem de inspiração, como Fernande na fase rosa, e por outra, Olga, seu primeiro casamento, o qual será retrata adiante, e que já não mais o tornava tão estimulado. Enfim, pergunta-se então o que era ou quem são as mulheres expressas e retratadas pelo inconsciente do pintor. E todo este processo está estampado em suas telas, especificamente nas escolhidas para este estudo: *Les Deimoselles d'Avignon*, *Mulher ao espelho*, *La Lecture*.

2.1.2. As obras: *Les Deimoselles d'Avignon*, *Mulher ao espelho*, *La Lecture*

Em 1907, a carreira de Pablo deslancha ao pintar uma de suas telas mais famosas, *Les Femmes d'Alger (O Grande Baie)*, sendo essas prostitutas de uma casa localizada num bairro chamado Avignon. A obra dá o grito de inauguração à fase Cubista (1907 à 1911). É importante mencionar que durante a fase de eclosão do Cubismo Pablo Picasso ainda manteve seu relacionamento com Fernande, porém, apaixonou-se por Marcelle Humbert e, em 1912, rompe com a esposa e se entrega completamente a esta última (Lisboa, 2003).



Figura 1 - Les Femmes d'Alger

Quando Picasso pinta esta tela, vivencia um drama com duas mulheres, a esposa e a amante, dividido entre a moralidade, a ética matrimonial e a paixão enlouquecedora da vida de um amor fora da lei, o qual remete à teoria do Desejo¹ versus Lei. E disso resulta uma obra magnífica que retrata cinco mulheres que vivem para o desejo alheio, se prostituindo. O pintor as retrata em sua essência mais intensa, as curvas, os seios e uma questão sobre a face que em sua maioria aparece como se estivessem usando máscara, seria para mascarar algo? Embasado por Fazenda (2005) no que concerne a esta pintura, indica ainda o desejo de alteridade da realidade, e de esconder as verdades, ou seja, verdades

¹ Entre os sucessores de Freud, somente Jacques Lacan conceitua a idéia de desejo em psicanálise a partir da tradição filosófica, para dela fazer a expressão de uma cobiça ou apetite que tendem a se satisfazer no absoluto, isto é, fora de qualquer realização de um anseio ou de uma propensão. Segundo essa concepção lacaniana, empregam-se em alemão a palavra *Begierde* e em inglês a palavra *desire* (desejo no sentido de desejo de um desejo) (Roudinesco, 1998).

do inconsciente. Esta autora salienta também as uvas nos pés das mulheres, as quais simbolicamente representariam a satisfação sexual e a virilidade.

Em outubro de 1907, Picasso conhece Georges Braque, e juntos iniciam uma parceria nas pinturas. Porém, em 1914, Braque e seus amigos se alistaram para a Guerra e Pablo Picasso sentiu-se só e deprimido, ainda mais com a morte de Marcelle em 1915, de tuberculose. Então, viaja para Roma em 1917, onde se encanta com as obras de Michelangelo e Rafael, apaixona-se novamente, desta vez por Olga Koklova, uma renomada bailarina, com a qual se casa em 12 de Julho de 1918. Pinta vários quadros enquanto Olga estava grávida e, no dia 4 de dezembro de 1921, nasce seu primogênito Paulo (Miller, 2001).



Figura 2 - La Lecture

Sob um olhar psicanalítico, a tela retrata um personagem com traços femininos, devido aos contornos mais minuciosos do rosto, apontando para duas faces. O título, *A leitura*, indica uma questão importante e imprescindível para a obra de Pablo Picasso e ao objetivo da pesquisa, enquanto desejo de ler, substituiu pelo desejo do saber, sobre si e

sobre o desejo do Outro², e como suposto sujeito histórico sempre vinculado ao desejo alheio, como afirmaria Lacan (1964).

A forma desconfigurada da mulher ainda demonstra agressividade apesar dos belos contornos, as cores quentes opondo-se aos tons frios uma sobre a outra, ambas as faces de olhos fechados, revelando algo a mais do qual nem se quer saber. Lacan (1958) diz que o sujeito da neurose histórica nem quer saber sobre seu desejo, e é o que pode-se perceber no conflito de Pablo Picasso sobre saber ou não saber do desejo, demonstrado claramente no corpo de duas telas, indicando o lugar do vazio, onde não existe o sexo e, conseqüentemente, lhe ocasiona a falta enquanto simbólico³.

Já nas décadas posteriores, Pablo Picasso oscila quanto ao estilo artístico para acompanhar a tendência da época e suas correntes, como o Expressionismo, Surrealismo e Arte Abstrata. Quanto à vida pessoal, seu casamento já não estava em boas condições, ele conhece Marie-Thérèse Walte em 1927, uma jovem de 17 anos e de grande formosura, mantendo um relacionamento às escuras. Em 1935 ela anuncia uma gravidez a Pablo Picasso, que por essa razão se divorcia de Olga. O artista manteve um casamento de 37 anos, passando 6 deles a ter com duas mulheres: a lolita Marie como amante e Olga como esposa e mãe de seu filho.

Em uma de suas viagens, visitou a África, onde sofreu o impacto do estilo rústico da pintura africana e todo seu misticismo religioso (Miller, 2001).

² Termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intra-subjetiva em sua relação com o desejo. Pode ser simplesmente com maiúscula, opondo se então ao outro com letra minúscula, definido como o outro imaginário ou lugar da alteridade especular. Mas pode também receber a grafia grande Outro ou grande A, opondo se então a qualquer pequeno outro, quer o pequeno a, definido como objeto (pequeno) a. (Roudinesco, 1998)

³ Termo extraído da antropologia e empregado como substantivo masculino por Jacques Lacan a partir de 1936, para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização (Roudinesco, 1998).



Figura 3 – Mulher no espelho

Mantendo a questão inconsciente do autor retratado nesta obra, a tela *Mulher no espelho* é um clássico em relação às obras femininas de Picasso, florescendo como suas várias formas arredondadas, componentes do corpo feminino, provocando nos olhares e no imaginário⁴ a suposição do que estaria no lugar e sobre os seios da mulher refletida sempre em variações e alteridade.

Em 1900, os traços faciais mais delicados, olhar fixo e nítido, diferente das obras citadas anteriormente. Este espelho deixa o seu espectador refletindo sobre a questão de uma imagem diferente da original, que agora mostra-se em outra posição, seus tons quentes e frios. A pergunta que não quer calar é: quem é esta mulher, este ser que ora parece ser feminina e ora o homem no corpo e cor?

Após a conturbada separação nasce o segundo filho de Pablo Picasso, uma linda menina chamada Maia, e, em seguida, ele volta à vida boêmia. Nessas andanças, Pablo Picasso conhece Dora Maar, uma fotógrafa com a qual flertava frequentemente, ocasionando grande conflito entre esta e sua atual mulher Marie, sendo elas as que mais foram retratadas pelo artista (Lisboa, 2003).

Depois destas turvações sentimentais, aquele homem hábil com o pincel se revolta com a Guerra Civil Espanhola no ano de 1937, da qual provinha um ataque à cidade

⁴ Termo derivado do latim *imago* (imagem) e empregado como substantivo na filosofia e na psicologia para designar aquilo que se relaciona como a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade (Roudinesco, 1998).

de Guéernica, demonstra seu asco a tal ato, pintando uma tela com o mesmo nome da cidade, demonstrando claramente sua posição de apoio ao Governo Republicano. E por esse motivo foi exilado, após a derrota de seu partido governamental (Janson, 2001).

Em 1944, Picasso, já com 63 anos, mais maduro, experiente e com uma carreira solidificada, conhece uma jovem de 21 anos chamada Françoise Golt, e quando Dora soube teve súbitas crises de tristeza.

Segundo Janson (2001), é neste novo relacionamento que o cubista expressa claramente sua alegria, pintando a tela *Alegria de Viver*. Porém, todo o trajeto que Pablo Picasso percorreu o tornou um homem conhecido, popular e admirado, sempre com muitas pessoas à sua volta, e isso deixa Françoise muito irritada, pois detestava a falta de privacidade. Contudo, tiveram dois filhos: Claude, em 1947, e Paloma, em 1949. Estes, porém, não foram suficientes para que a mãe suportasse a situação, que abandona Pablo Picasso em 1953. Cabe aqui uma colocação importante de que esta é a única mulher a abandoná-lo, e quando ela o faz, Pablo Picasso não a retrata de forma rebuscada como faz na separação de seu primeiro casamento, ora pinta a si mesmo de forma grotesca, anunciando seu horror à posição passiva, de ser abandonado e deixado (Joya, 2008).

Rapidamente, Picasso apaixona-se por Jaqueline Roque, com esta vive bons anos e a retrata em várias telas. Nos anos 60 é acometido de câncer na próstata, falecendo em 1973.

2.2. A Histeria Masculina

Freud (1905) reformula a histeria tirando-a da exclusividade feminina, a apontando para uma questão relacionada ao desejo sexual, devido à sua indefinição e seu enigma sintomático. A partir desse ponto, pode-se então formular a interrogativa do desejo insatisfeito da estrutura histérica (desejar ou ser desejada), como no caso da Bela açougueira, em 1900.

Retomar o aspecto estrutural do desejo histérico vai além de conversões, fantasias e manifestações físicas, como nos moldes de Charcot. Trata-se de ressaltar como a histeria se faz presente no homem, como este lida com suas questões oriundas dela e como o sujeito histérico porta se frente Outro nesta condição.

É o que Pollo (2003) afirma, que o sujeito histérico passa assumir a identidade causadora, uma que inspire ser buscada, desejada, todavia tropeça, esbarra no que lhe sempre a amarra, sendo isso algo desconhecido, a nível do conhecimento de um saber a mais, ao exigir do Outro que lhe diga o motivo por qual ela é. Ribeiro (2003), “Ele, não diz o que eu sou pra ele, nem diz como me vê”. É, exatamente, neste ponto que a histérica passa a se identificar com o Outro justamente no sentido de ser a sua causa principal.

Nesta dinâmica os conflitos emergem constantemente, seja no homem ou na mulher, sendo ambos desejantes e numa busca comum em todo neurótico pela felicidade ou por um estado satisfatório de viver.

Na histeria masculina também acontece desta maneira, ele procura gozar de modo parcial, impedindo o gozo⁵ absoluto, goza do Outro, enquanto gozo fálico se fazendo como aquele que vive em função do Outro e no mais-de-gozar, sendo fantasia de dar o que não tem, ou seja, ser o seu amor aos olhos de Lacan (1970). Este é um desejo que sucumbe à lei do desejo do Outro, decretada na saída de castração e que governa com mãos de ferro a dinâmica do sujeito histérico, seja este conhecido ou recalçado, de forma equilibrada ou no conflito manifesto, é o que lhe causa uma eterna dor e desconsolo.

Dessa forma, pode-se definir o gozo do sujeito histérico em uma dialética, como um jogo que não existe placar, que não pode ser estabelecido como uma regra específica, mas apenas afirmar que ele oscila em Ser o desejo ocupando um espaço para o Outro poder buscá-lo como forma de sobrevivência, uma vez que isto engloba todo seu funcionamento e é o que permite a suportabilidade, de estar na posição de passividade, de ser ao Outro aquilo que lhe falta, tendo em vista sua forma de ser, ora é “sujeito ou objeto”, é “ser virgem ou puta”, ser “cobiçada ou cobiçar”, e por fim, desejar ou ser desejada (Quinet, 2005).

Desde as famosas classes das histéricas expostas por Charcot em 1885, a histeria masculina manteve-se continuamente viva e operante, na condição real⁶ para o homem na pessoa de Pablo Picasso. E com ele traz todos os acessórios e suas evoluções, agora com os estudos de Freud (1986), o qual observou de perto um caso de histeria em um

⁵ Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a idéia de uma transgressão da lei; desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais. Posteriormente o gozo foi repensado por Lacan no âmbito de uma teoria da identidade sexual, expressa em fórmulas da sexuação que levaram a distinguir gozo fálico de gozo feminino (ou gozo dito suplementar) (Roudinesco, 1998)

⁶ Termo empregado como substantivo por Jacques Lacan, introduzido em 1953 e extraído, simultaneamente, do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano da realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é iminente à representação e impossível de simbolizar (Roudinesco, 1998).

homem e seus sintomas de hemianestesia⁷, declarando a dinâmica da histeria para além do feminino.

A histeria no homem tem sua peculiaridade que faz a diferença quanto ao comportamento e o modo de lidar com o desejo. Para Lacan (1958), a dinâmica do sujeito histórico é o desejo pelo fato de ficar em constante falta fálica, que no homem se dá apenas pela falta de um significante fálico. Para suprir esta falta fica sempre com o desejo, que se refere não apenas ao possuir ou usufruir, mas consiste no desejo de ser aquilo que não pode ter.

O homem histórico vive na errância, como Lacan (1963) afirma, ele engana o Outro para enganar a si mesmo, ora é o bom e dentro de instantes já não é mais, jura ser capaz e em seguida torna-se inútil, indicando sua máscara protetora e demonstra sua fuga e esquiva, contra a angústia que o confronto sexual provoca, ou seja, finge que é algo que não é nem para si mesmo, o falo e, assim, ainda mantém sua característica de encenação teatral. O histórico não é somente um objeto que faz o Outro desejar, mas também coopera de forma efetiva para suas próprias queixas.

Segundo Quinet (2005), o sujeito homem da histeria está ligado intrinsecamente à divisão, pois lida com o seu desejo de ter desejos, ora sendo o causador, devido a seu caráter enigmático, e ora fazendo o Outro desejar, através de seu poder de sedução, assumindo uma das faces da histeria.

Ele se põe como o sedutor, o galanteador (como no caso de Don Juan), o professor que leciona suas próprias produções, as de si mesmo, a até como o cafajeste, o malicioso, o curioso apenas para esquivar-se do perigo que resvala seu conteúdo sexual. Por isso Charcot (1860) confirma “*C'est, Toujours la même chose*”⁸.

A histeria não é apenas uma estrutura subjetiva da personalidade com suas características variáveis, mas, segundo Lacan (1970), torna-se uma forma de relação social. Foi o que Pablo Picasso conseguiu demonstrar claramente fazer, sendo mais ampla e complexa, ou seja, na histeria masculina, o homem se expressa em qualidade e modelo de conquistador, sedutor, aquele que consegue despertar o desejo e o interesse no outro, seja de uma simples amizade até uma grande paixão, ou no emprego, até mesmo na rivalidade ou na competitividade, alcançando seu objetivo ainda que seja às avessas de seu real desejo ou na arte.

⁷ Abolição das sensibilidades tegumentares e, eventualmente, profundas, num só lado do corpo.

⁸ É sempre a mesma coisa.

O homem não suporta a desclassificação, ou desmerecimento, pois é reivindicante daquilo que lhe pertence, o falo. E diante de seu desejo de posse mantém-se, atuando como o consumista, muito competente, prestativo e simpático.

Contudo, devido à causalidade e por resquícios do desenvolvimento psicosssexual como Freud descreve nos Três ensaios sobre a sexualidade (1905), a fantasia estrutural do histérico: ser homem e ser mulher está sempre presente e revela-se tanto na flexibilidade da dinâmica das relações interpessoais quanto, nos sonhos, chistes, atos falhos e desejos e até mesmo nas relações homossexuais (Quinet, 2005).

2.2.1. Os histéricos e a Arte

É preciso ser sem escrúpulos, trair-se, expor-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro de casa e queima os móveis para que o modelo não sinta frio. Sem algumas destas ações criminosas, não se pode fazer nada direito. (Freud, S em carta a Pfister 5 de junho de 1910).

Na tentativa de situar a histeria entre o científico e a suposta confabulação, da falácia, como era tida por alguns críticos da época, do imaginário e das dissimulações é que Freud se atenta à fala de seus pacientes quanto às fantasias e desejos, que o remetem à arte (Kon, 1996).

Ainda segundo Kon (1996), é neste princípio que Freud se põe do lado em que a histeria cria sua própria face, um campo novo de conhecimento. E exatamente onde Lacan (1954) a coloca como um produtor de saber, sendo como um historiador que não sabe tudo sobre sua história, mas conta, guardando em si a criptografia da mensagem, seja falando ou por meio do sintoma patológico.

O que fortalece tal ideia é o que Freud (1916) ressalta em suas primeiras construções com base na teoria da sedução⁹, mantendo o fator de que o passaporte para criação fica nas rodovias, ferrovias e tudo que dê acesso ao desejo, demonstrado pela arte de forma palpável e por suas criações e até mesmo como fonte de inspiração.

⁹ Teoria proposta por Freud inicialmente, a qual consistia que a neurose teria como origem em um abuso sexual, e também apoiava se numa realidade social e numa evidencia clinica (Roudinesco, 1998).

É por essas e outras semelhanças que a arte e a psicanálise possuem muitas características em comum, até maiores e mais intensas que suas diferenças, ambas mostram ao sujeito sua produção e projeção, diante de si mesmo, alcançando o outro, do espectador, e principalmente, o Outro do olhar, enquanto pulsão (Rivera, 2002).

Ao tratar da histeria masculina em uma de suas faces que se inclina a produção, voltado sempre para a criação e invenção de um novo saber e novas linhas de pensamento e até mesmo um novo estilo de pintura como no caso de Pablo Picasso, o Cubismo. É sempre favorável ao sujeito histórico portar se como aquele que sabe falar, e será o detentor e percussor de sua história e de uma alheia, a qual, para Lacan (1946), possui um fundo real do qual nem se quer saber e nem contar totalmente, e talvez nem saiba que se sabe. Nas palavras freudianas de 1924, pode-se dizer, um mundo imaginário e fantasiado, por cores e sabores, sempre deixando seus ouvintes ou apreciadores com um “gostinho de quero mais”.

Ambos os autores, tanto Freud (1907) quanto Lacan (1975), definem a relação causal da histeria como simbólica e claro que em Pablo Picasso aparece esta relação marcada entre o simbólico com seus quadros e o significante com suas mulheres, ou seja, uma relação metaforizada diante de seus próprios olhos, digna das trapaças dos desejos inconscientes em sua mais pura essência.

A relação entre a psicanálise e arte, a arte e a histeria existem um mecanismo que ostenta toda dinâmica, um elo entre o desconhecido e o belo, que compete à sublimação a tarefa de enlaçar o inconsciente e sua expressão. O mecanismo da sublimação funciona, neste caso, como o velador instrumental da aliança, um poderoso articulador do saber. Para Laplanche e Pontallis (2001), a sublimação é uma forma inconsciente de o sujeito lidar com questões internas, um mecanismo para defesa da angústia, sem relação aparente com a sexualidade. Contudo, Freud (1932) afirma que a sublimação não pode garantir uma perfeita proteção quanto ao sofrimento, e não procura couraças para dardos do destino.

Khel (2003) considera que a falta é um ponto preponderante, mas não indica nada de novo, para ela, a feminilidade está além do estereótipo da mulher, mas como uma característica de um ser que extrai da arte ou de qualquer parte algo que lhe atrai, seja gozo ou seja desejo insatisfeito.

Sendo assim, para a Psicanálise, pode-se sintetizar o papel da sublimação para o artista, seja ele cubista ou surrealista. Para o inconsciente histórico só existe protagonista, e quem demanda é o desejo e o desejo do Outro.

2 Conclusão

A histeria masculina de Pablo Picasso faz juízo à tentativa de Freud (1986), de descrever para a sociedade científica o caso de um homem histérico expondo sua condição através dos sintomas físicos, é possível também expor a provável condição deste artista, claro que neste caso atentando para suas questões inconscientes e não por conversões, que revelam seu funcionamento psíquico sugerido por Lacan em seu seminário de 1975, para a análise por meio do contexto conjugal e social em que se manteve o artista.

O que é tão importante quanto à condição e dinâmica da histeria masculina nesta pesquisa é ressaltar que, no caso de Pablo Picasso, não se visou estudar esta estrutura por via patológica do sintoma, pois este caso, em especial, trata-se de um sujeito de estrutura histérica assintomático, como o próprio Lacan (1955) posiciona-se, na medida em que há produção de um novo saber.

Pelas lentes da psicanálise, Pablo Picasso demonstra em suas idas e vindas, nas relações conjugais e sua expressão artísticas, que não reconhece o seu lugar no drama na qual protagoniza, não reconhecendo o elenco, muito menos o figurino, sendo o palco as suas próprias telas (como outrora Charcot fazia em Sapatrière em 1880) e de autoria desconhecida e inconsciente, onde Pollo (2003) afirma que o sujeito histérico não reconhece o lugar que ocupa em sua queixa.

Segundo Esteves e Neto (2008), pode-se observar também na obra de Pablo Picasso e nas telas acima citadas a mulher enquanto falta-a-ser, a qual faz conjectura à tese de Lacan (1970) de que “a mulher não existe” pela falta de significante da sexualidade feminina. Isso em relação à notoriedade que o autor dá à questão da mulher enquanto sujeito causa do desejo, claramente demonstrado através das vivências que se passava enquanto elaborava as telas e, mais uma vez, apontando o vazio e sua posição frente àquilo que não existe.

Deste modo, Lacan (1955), faz da histeria o negativo da psicose, concluindo que na neurose histérica “o eu consciente dominado pelo inconsciente, isto é, por suas fantasias”, claramente manifestada nas pinturas de Pablo Picasso. Ainda no seminário sobre os quatro discursos do sujeito, de 1970, Lacan aproxima também a histeria do laço social, o qual por sua vez foi motivo de uma separação amorosa na vida de Pablo Picasso, e da

produção de um saber, sendo o material, ou a tinta que permeia a obra e semeia a vida pessoal detectável em suas telas e nos romances com donzelas, assim o é na vida do artista.

Pablo Picasso em sua mais pura condição de sujeito histérico, deixa a palavra de seu discurso ao Outro, o feminino, e as mulheres como metáfora de sua relação com o sexo oposto, algo que lhe inspira, atuando como musas, ou seja, jorrando inesgotavelmente em beleza e num fluxo de sutileza, ostentando sua arte e sua composição.

O homem histérico se utiliza desses artificios como uma poderosa arma para alcançar seus objetivos e manter-se em dia com a insatisfação, que, no caso da tela *As donzelas de d'Avignon*, Pablo Picasso que declara ainda inacabada.

No que diz respeito a esta tela, titulada com o nome de prostitutas, o feminino em sua vertente do desejo e da paixão carnal, a forma como ele as pinta expondo sua nudez de forma banalizada, faz também menção a celebre frase freudiana sobre, “O que quer uma mulher?” e, inclui a posição que deve ser vista e que por ora, deveria provocar o desejo, sendo sua causa.

Assim como uma paixão avassaladora, a decomposição do corpo feminino apontando para sua fragmentação, revelando sua posição frente à mulher ora um sujeito ora objeto de suas telas e de seu desejo. E ainda marcando no corpo o furo, o vazio daquilo que falta, a marca incontestável de que algo não existe, articulando a falta fálica do simbólico para o real no desencontro com o sexo alheio.

Tornando sutil, porém indiscutível a dinâmica estrutural da histeria na vida de Pablo Picasso, pode-se parafrasear que “quando a histérica prova que, uma vez virada a página, ela continua a escrever no verso e, inclusive, na página seguinte, não se compreende. No entanto é fácil: ela faz lógica”(Lacan 1971-2, aula de 8 de junho de 1971).

Um fato que ainda permite as afirmações anteriores sobre a histeria masculina enquanto característica é a fantasia predominante dessa estrutura é “ser homem ou ser mulher” em que Freud (1920) afirma ser muito encontrado na poesia e nas pinturas, concomitantemente exposta no quadro de Pablo Picasso, mulher no espelho, as cores azuis em uma e os tons rosa na outra. Uma figura que ora é o sujeito que olha e ora é vista, posição nítida frente ao masculino que olha, observa e ao feminino que permite ser vista e cobiçada. O que inclusive remete à teoria freudiana, na qual o sujeito histérico pode apresentar sua dicotomia fantasmática em apenas um símbolo, como nesse caso.

Cabe aqui uma bela exposição desse enredo nas palavras de Joya (2008, p. 83):

No es por el registro de la castración, por lo que él (como nadie), no tiene el falo. Se coloca em posición Otra, por rechazo a la figura bestial de la masculinidad, él quiere representar la virilidad desde una posición suave y elegante, y para conseguirlo, tiene que seducir, gustar, ser belo como una mujer. (Revista de Psicoanálisis. Barcelona Publicação Del Fórum de Psicoanalitic, 2008)¹⁰.

Porém, ao se tratar desta face da histeria masculina, Pablo Picasso o faz de modo peculiar, deixando sua *Les Demoiselles d'Avignon*, inacabada e partindo para outra, como aquilo que foi deixado para traz e não se fala mais, deslizando sempre de mulher para mulher, de tela para tela e de cor para cor. E é aqui nesta tela que ele demarca o corpo como articulador do imaginário ao real, como diria Lacan, que o corpo está para o imaginário como a vida está para o real e a morte para o simbólico (Lacan, 1975)

Lacan, ainda tratando do caráter histérico, afirma que o sujeito faz da fonte do saber e, por sinal, no caso de Pablo Picasso, desconhecido, “como um lugar recalcado”. Percorrendo este caminho por vias latentes, desvela-se parcialmente o mistério das bruscas rupturas conjugais de Pablo Picasso, deixando, assim, vazio o lugar do portador do saber, indicando sua relação com a falta, ocasionando a si mesmo, como diria Freud (1920), um traço de narcisismo sempre presente na relação com o objeto, à permissão de novas construções e de um novo saber.

Afinal, o discurso da histeria é monotemático tanto para o homem como para a mulher e, em Pablo Picasso, toda a sua obra, sua vida e suas telas dizem a mesma coisa, gritam e desenham as questões da histeria. O grande diferencial deste caso está na forma com que se enuncia a modalidade do verbo e como ele se dá, revelando a hiância que revela sua falta do significante fálico.

Pablo Picasso expõe o nu corpóreo com toda sensualidade, o que na época causou grande impacto social, colocando imperceptivelmente grande parte de seu drama nele, deixando um recado embutido nos traços rústicos: o que ou quem são estas mulheres para além do desejo? Utilizando-se de sua arte cubista, de decompor, esmiuçar como metáfora de seu verdadeiro desejo, da estrutura histérica, assim como o faz nas máscaras das Donzelas de D'Avignon, e o mesmo e encontrada na tela *Mulher no espelho* o que também é sinal do reflexo da imagem de Pablo Picasso sobre seus impasses históricos.

¹⁰ Nenhum registro é a castração, para que ele (como ninguém), não tem o falo. Em Outra posição é colocada, ao rejeitar a figura bestial da masculinidade, ele quer representar a posição de uma masculinidade suave e elegante, e para fazer, é seduzir, por favor, ser belo como uma mulher.

Enfim, a histeria masculina sempre esteve e está presente na sociedade moderna, seja por seus traços sedutores: no metrossexual, nos fisiculturistas, nos galãs, nos artistas, sem aceção de pessoas, classes sociais ou etnias. Mantém sua transparência no corpo e nele seus conflitos como uma pista de seu eterno dilema, servir ao desejo do Outro e saber sobre ele, expresso na arte, na literatura e em todos os campos do saber e onde existe um estilo próprio ali estará o sujeito histórico. Por ora, o estudo deteve-se a Pablo Picasso apenas como uma demonstração da vivacidade e o renovo que a histeria propõe, abrindo novos caminhos.

Para compreender a metamorfose da histeria no homem, com a mesma força inconsciente que Freud notou, inicia-se um novo roteiro, eis aí o começo da fascinante viagem da histeria, que se dá apenas pelo desejo de ir.

Referências

ANDRÉ, S. *O que quer uma Mulher?* Tradução Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARUFFI, H. *Metodologia da Pesquisa: Manual para Elaboração da Monografia*. 3. ed. rev. e atual. Dourados: Hbedit, 2002.

CUNHA, F. Antropologia da Imagem Picasso: “Les Demoiselles d’Avignon”. Disponível em <<http://eduspaces.net/joanaf/files/2350/15606/Microsoft+Word+-+Antropologia+da+Imagem+Picasso.pdf>>.

DEL PRIORE, M. *Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil colônia*. São Paulo: Escuta, 1993.

EMIDIO, T. S; VALENTE, M. L. L. C; SILVA; F. T. *Picasso, feminino e arte moderna: a representação do feminino em alguns quadros de Pablo Picasso*. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c53a.pdf>>.

ESTEVES, C. C. B. V; NETO A. G. *A feminilidade nas pinturas de Pablo Picasso*. Painel apresentado no 1º Fórum do Campo Lacaniano de Dourados MS.

FAZENDA, J. *Antropologia da Linguagem Picasso “Lês Demoiselles d’Avignon”*. Disponível em: <<http://eduspaces.net/joanaf/files/2350/15606/Microsoft+Word+-pdf>>.

FREUD, S. *Estudos sobre histeria (1893-5)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. [Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. II]

_____. (1896). *Novos Comentários sobre as neuropsicoses de defesa*, *Ibid.* Vol. II.

_____. (1910). *Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outras Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, *Ibid.* Vol. II.

_____. (1904). *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. *Ibid.* Vol. II.

_____. (1905). *Fragmento da análise de um caso de histeria*. *Ibid.* Vol. II.

_____. (1912b). *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. *Ibid.* Vol. XII.

_____. (1914a). *Recordar, repetir e elaborar*. *Ibid.* Vol. XII.

_____. (1920). *Além do princípio do prazer*. *Ibid.* Vol. XVIII.

_____. (1930). *O mal-estar na civilização*. *Ibid.* Vol. XXI.

_____. (1926-5). *Inibições, sintomas e ansiedade*. *Ibid.* Vol. XX.

_____. (1976). *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. *Ibid.* Vol. XVII.

HANS, L. C. J. *Pablo Picasso*. Tradução A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1983.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KAUFMANN, P. (Org). *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R. *A mínima diferença: o masculino e o feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O peso da feminilidade*. [S.l.], 2003. Disponível em <<http://www.mariaritakehl.psc.br/PDF/opesodafeminilidade.pdf>>.

LACAN, J. (1955-6). *O Seminário, Livro III*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. (1958). *A significação do falo*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. (1974). *A Terceira*. Tradução Ângela Jesuíno Ferretto e/ou; in: *Cadernos Lacan II*, Edições da APPOA, Porto Alegre, 2001

_____. (1972-3). *O Seminário, livro 20*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1954-5). *O Seminário livro 2, o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. (1957-1958). *O Seminário livro 5, as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

_____. (1926-1963). *O Seminário livro 10, a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (1964). *O Seminário livro 11, os quatro conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1966). *Formulações sobre a causalidade psíquica*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1970). *Seminário XVII: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1970.

_____. (1974-5). *Seminário XXII: Real, Simbólico, Imaginário – RSI*.

_____. (1975). *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1985.

LAPLANCHE, J; PONTALLIS, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução Pedro Tamem. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, H. C. L; BORGES G. C.; BIN, M. C; MUSSURY, R. M; SCHMITZ, W. O. *Normas para o Trabalho de Conclusão de Curso*. 2. ed. Dourados, MS: Seriem, 2008.

LISBOA, Aline Vilhena Lisboa. *O Feminino em Pablo Picasso*. Disponível em: www.usp.br

LEITE, Márcio Peter de Souza. *Artigos e textos Psicanalíticos*. [2008?]. Disponível em: <http://www.marciopeter.com.br>.

Miller, Arthur, I. *Einstein, Picasso: space, time, and the beauty that causes havoc*. New York: Basic Books, 2001.

NASIO, J. D. *Cinco Lições sobre a Teoria de Jaques Lacan*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (Coleção Transmissão da Psicanálise, 30).

PICASSO, Pablo. Obras disponíveis em <http://www.historiadaarte.com.br/cubismo.html>

_____. *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*. Óleo sobre tela. Dimensões : 243.9 cm × 233.7 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.

_____. (1932) *La Lecture*. Óleo sobre tela. Dimensões: 65,5 cm x 51 cm. Coleção privada.

_____. (1932) [Mulher no espelho] *Femme au miroir*. Nova Iorque: Museu de Arte Moderna.

POLLO, Vera. *Mulheres históricas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

QUINET, A. *A descoberta do Inconsciente: do desejo ao sintoma*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

QUINET, A. *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Um olhar a mais: ver e ser visto na Psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RIBEIRO, M. A. C. *O que é um homem*. Conferência proferida Belo Horizonte BH, em Junho de 2003.

RICHARDSON, J. *A life of Picasso*. New York: Random House, 1996.

RIVERA, T. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOYA, M. *Histeria masculina*. Revista Vel - Publicación Del Fórum Psicoanalítico Barcelona, Espanha, v. 9, p. 83 - 90, 2008.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOLER, C. *O que Lacan dizia das Mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUZA, T. E; VALENTE, M. L. L. C; SILVA, F, T. *Picasso, Feminino e Arte moderna - a representação do feminino em alguns quadros de Pablo Picasso*. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c5>>.

MASCULINE HYSTERIA IN PABLO PICASSO

ABSTRACT:

This article aims to examine the issues inherent in male hysteria through a case study of the life and work of Pablo Picasso, seen in Les Femmes d'Alger (O Version O) and La Lecture. Woman in the mirror, getting his wish and his explicit unconscious conflicts, taking into account the experiences of the artist in their historical context of these productions. And so, point to the way the subject of hysteria deals with unsatisfied desire expressed in your body markings, one way, one written between psychoanalysis and art, thus making a significant break that compose the immense head of the clinic hysteria.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Unconscious. Male Hysteria. Pablo Picasso.

L'HISTERIE MASCULINE CHEZ PABLO PICASSO

RÉSUMÉ:

Cet article vise à examiner les questions inhérentes à l'hystérie masculine à travers une étude de cas sur la vie et l'œuvre de Pablo Picasso, vu dans les peintures Les Femmes d'Alger (O Version O), La Lecture et Femme au miroir, où s'exprime son désir et des conflits inconscients, en tenant compte des expériences de l'artiste dans leur contexte historique de ces productions. Et alors, indiquer la façon dont le sujet de l'hystérie faire avec le désir insatisfaite exprimée dans les marques sur votre corps. Il s'agit de une voie, une écrite entre la psychanalyse et l'art, un signifiance qui compose l'immense puzzle de la clinique l'hystérie.

MÓTS-CLÉS: Psychanalyse. Inconscient. Hystérie masculine. Pablo Picasso.

O presente artigo tem por objetivo analisar as questões inerentes à histeria masculina por meio de um estudo de caso da vida e obra de Pablo Picasso, evidenciada nas telas *Les Deimoselles d'Avignon*, *La Lecture* e *Mulher no espelho*, ficando explícito seu desejo e seus conflitos inconscientes, levando-se em consideração as vivências do artista no respectivo contexto histórico dessas produções. E desse modo, apontar para a forma com que o sujeito da histeria lida com seu desejo insatisfeito expresso nas marcas do corpo, uma via, uma escrita entre a psicanálise e a arte, tornando assim, um significante que compõe o imenso quebra cabeça na clínica da histeria.

Recebido em 27/07/2011

Aprovado em 09/09/2011

©2011 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseenbarroco.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@psicanaliseenbarroco.pro.br

www.psicanaliseenbarroco.pro.br/revista

CARTAS A VINCENT

*Carine Peres**
*Marcos Pippi de Medeiros***

RESUMO:

A clínica psicanalítica se ocupa da produção sintomática nos sujeitos. A arte, nesse sentido, diz dessa produção, uma vez que podemos percebê-la enquanto via de alívio pulsional e inscrição subjetiva. Quando encontramos, nas produções de um artista obras que denunciam uma repetição, somos levados a pensar sobre isso. Na obra de Vincent Van Gogh, isso ocorre: são aproximadamente 30 auto-retratos. Este artigo se ocupa em pensar nessas relações, visto que auto-retratos são produções que dizem da imagem corporal. Através de um referencial teórico psicanalítico, são escritas cartas, endereçadas a Vincent, personagem central dessa produção.

PALAVRAS-CHAVE: Auto-retratos. Sintoma. Repetição. Vincent Van Gogh.

* Graduada em Psicologia pelo Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), aluna do curso de especialização em Clínica Psicanalítica pela ULBRA. E-mail: carinelsp@gmail.com.

** Psicanalista, graduado em Psicologia pela UNIJUÍ, mestre em Psicologia Clínica pela PUC/SP, professor do curso de Psicologia do Centro Universitário Franciscano – UNIFRA, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre e da Prévôté – Espaço Psicanalítico.

A Vincent

Pensar arte enquanto trajeto constituinte, pensar arte a partir de um território livre, onde aquele que cria se permite, ousa, se depara com uma nova realidade, capaz de ser *re-inventada*. Explorar esse mundo constitui tarefa difícil, pois suscita algo transformador para aquele que se aventura. Conhecemos diversos personagens com tal capacidade encantadora. Para mim, caro Vincent, tu és um desses personagens.

Um homem de paixões, capaz de, e sujeito a, que tomado pelo sofrimento psíquico permite-se transparecer através da arte.

Tua trajetória está marcada pela arte e pela escrita, onde falas de um outro lugar desse sofrimento que o acompanhou por toda vida; com isso não vejo outra forma de conversar contigo, pois o que deixaste é significativo. Tua obra e tuas cartas, coisas que falam de forma tão transparente de ti. Não pretendo responder aos teus questionamentos com teorias, mas sim conversar contigo, como fizeste ao pintar e escrever, sem saber a quem iria interessar, e ainda assim o fez. Permito-me convidar outros autores que igualmente sentiram-se tocados por aqueles que transformam seu sofrimento em linguagem, seja pela escrita ou pela arte.

Refiro-me aqui àqueles que se ocupam do estudo da Psicanálise, ou seja, ao estudo daquilo que se encontra escondido, mascarado, na mente do ser humano. A psicanálise enquanto fazer criador, onde não se limita apenas em desvendar o que se encontra esquecido, mas sim dar existência a algo que não teria vida sem esse gesto de criação; a psicanálise enquanto um fazer com a arte.

Este trabalho não se trata de uma análise das tuas obras, mas sim em um pensar a respeito do que deixaste. Em tua biografia, organizada pela esposa de teu irmão Théo, estão presentes relatos acerca de tuas tentativas em apresentar ao mundo tuas obras. Inicialmente, ela relata, foram tentativas fracassadas em que muitas vezes artistas e visitantes riam ao olhar teus desenhos, por julgarem demasiadamente excêntricos, então ela pede, ao apresentar ao mundo um Vincent Van Gogh tomado por uma enorme sensibilidade e compromisso com a arte, que tuas cartas sejam lidas com muita consideração.

Em particular irei me ocupar das tuas produções de auto-retrato, percebendo a arte não apenas como fonte de alívio para o sofrimento, mas enquanto via de construção a partir dessa exteriorização, uma vez que foste tomado por esta questão, entregando-se com

tamanha pureza a esta prática. Sendo o sofrimento constitutivo, torna-se curioso pensar nestas produções, uma vez que auto-retratos são produções que dizem do próprio corpo, de uma percepção particular que se tem do corpo enquanto imagem, que advém do Outro.

Escrevo para Vincent e não para Van Gogh, como ficaste conhecido, ou Vincent Wilhelm Van Gogh, como te nomeou a família, pois Vincent foi o nome que assinou tuas telas e tuas cartas. Assim, sinto-me na obrigação em me remeter a ti desta maneira, pois sendo as produções de um artista forte expressão de suas angústias e sofrimentos, não vejo outra forma de demonstrar meu respeito a não ser me referindo a ti como tu te nomeias, Vincent.

*Com consideração,
Carine.*

Refiro-me ao 5º

Gostaria de trazer algumas reflexões acerca do nome o qual te foi dado pela família. “O 5º Vincent Van Gogh”.

Anterior ao nascimento de um bebê, certo movimento pré-existente no meio familiar se põe a “funcionar”, ordenando de modo a deixar transparecer de forma inconsciente o lugar ao qual aquela criança encontra-se “pré-destinada” a ocupar na família. E isso ocorre antes mesmo das relações entre os sujeitos se tornarem humanas; elas já estão determinadas. Existe, então, o uso dos significantes, e estes organizam e modelam as relações humanas. Assim, antes da formação desse sujeito desejante, que se situa *ai*, que conta e é contado, e neste contado já está o contador, só depois, é que esse sujeito se reconhece *ali*, reconhece-se *ali* como contador.

O nome Vincent na tua família tem origem no século XVI na pequena cidadezinha de Gogh, na fronteira da Holanda com a Alemanha; porém, foi no século XVIII, no ano de 1729 que nasce o primeiro Vincent. Sendo este escultor, é através dele que a arte entra na família Van Gogh. O 1º Vincent Van Gogh vem a falecer em 1802. Solteiro, deixa uma quantia considerável em dinheiro para seu sobrinho Johannes Van Gogh, que vem a ser o pai do 2º Vincent Van Gogh (1789- 1874), este, avô do pintor, teve doze filhos, entre eles o 3º Vincent Van Gogh, que teve grande influência na vida de seus sobrinhos, Vincent e Théo. Entre os doze filhos está o pai dos irmãos, Theodorus Van Gogh (1822- 1885), que se casa com Ana Cornelia Carpentus (Bonger, 2004, p.7-9).

Para No dia 30 de Março de 1852, nasce em tua família um irmão, natimorto, o 4º Vincent Van Gogh. Um ano depois, exatamente na mesma data, tua família é presentada com outro menino, nomeando-o igualmente de Vincent Van Gogh, o 5º Vincent da família Van Gogh, o pintor. Somente após tua morte, Vincent, foi que tiveste o reconhecimento na atividade a que dedicaste tua vida e almejaste, com certo desespero, alcançar sucesso. O número 5 teve um peso muito grande no teu trajeto, na tua constituição, já que foste o 5º Vincent Van Gogh e soubeste muito bem o peso que teve por carregar este nome e este número; muitas vezes chegaste a se denominar “o substituto”. Mas substituto do quê? Para quê? De um Vincent que morrera um ano antes do teu nascimento? Que destino teria esta criança? Não poderemos saber. Pois bem, podemos pensar no destino do 5º Vincent, que é a quem me dirijo por meio destas cartas.

Acredito que teu destino não se inicia no dia 30 de Março de 1853, mas antes, e antes mesmo do nascimento/morte do 4º Vincent, poderíamos pensar nesse destino iniciando-se alguns séculos antes, a partir do 1º Vincent.

Com isso, algo em tua família se produz e esses diferentes Vincents, com muito mais em comum do que o nome, agora carregam sobre seus ombros algo que nos foge do visível e se faz presente nesse círculo familiar, como um mito; um mito que “ronda” essa família e esses Vincents; um mito familiar. Este mito só toma significação à medida que o inconsciente o organiza a partir de suas leis, significando algo para o indivíduo como para os outros, produzindo-se, a partir, daí um discurso (Lacan, 1964, p. 11-33).

Sente-se então “*um substituto*”, “*herdeiro de algo*”, “*eclipsado*”, e se produz por via do discurso daquilo que te constituiu enquanto sujeito e que proporcionou que te inscrevesse e ocupasse um lugar, a partir do disso que advém do Outro.

Tenho sempre tanto medo de que, onde quer que Vincent se encontre, ou seja lá o que ele possa estar fazendo, ele estragará tudo com sua excentricidade e suas idéias e pontos de vista sobre a vida, que são tão estranhos”, escreveu sua mãe. Seu pai acrescentou: “Uma coisa que nos entristece muito é perceber que ele literalmente não conhece as alegrias da vida, sempre caminha com a cabeça baixa, mesmo que nós tenhamos feito tudo que estava a nosso alcance para que ele obtivesse uma situação honrada! Até parece que ele deliberadamente, *escolhe* sempre o caminho mais difícil (Bonger, 2004, p. 50).

O mito é o que dá uma formulação discursiva a algo que não pode ser transmitido na definição da verdade, porque a definição da verdade só pode se apoiar sobre si mesma, e é na medida em que a fala progride que ela o constitui (Lacan, 2008, p.11-43).

Sendo assim, podemos pensar nos mitos que envolvem a problemática de um sujeito enquanto algo que diz dos complexos constitutivos e que se torna repleto de sentido ao ser manifestado, ou seja, tem como ponto de partida algo que lhe é inconsciente e que, ao ser externalizado, mistura-se a esses discursos produzidos pelo Outro e se enche de um sentido particular, que é subjetivo.

Vincent, estas linhas falam a respeito da repetição que percebo em tua família sobre teu nome, formando uma cadeia familiar, a cadeia familiar a qual esta inserido e constitui diferentes sentidos para os diferentes Vincents. Tu foste o 5º; soubeste o que foi carregar este nome, este número. Quase como um eclipse onde o sol que tapa a lua, vários sóis que tapam uma lua, vários Vincents que “tapam” e escurecem o 5º da seqüência, e este se desespera ao tomar conhecimento de um 6º Vincent, seu sobrinho, filho de seu irmão Théo.



Não sei se saberias definir, pois se trata de outra ordem, algo que é da ordem do inconsciente e diz de uma seqüência ordenada pela tua constituição enquanto sujeito, corpo e imagem, enquanto o 5º Vincent na família Van Gogh, prestes a presenciar o nascimento do próximo substituto, o 6º Vincent, outro eclipsado que, ao mesmo tempo em que está fadado ao fracasso, como tu, tornará de ti apenas o 5º Vincent nessa cadeia familiar, nada mais.

Compreendo.

Carine.

Corpo-retrato

Antes mesmo do nascimento de um bebê, são estabelecidas relações que dizem do lugar que esta criança ocupará na família, em particular daquilo que ela representará e, porque não, do que denunciará do casal parental. A noção de imagem corporal se constitui a partir de um olhar, um olhar que é enviado pelo Outro e endereçado a ela. Ao falar deste

Outro, refiro-me à relação materna e com isso podes perceber a importância dessa construção, uma vez que esta relação é fundamental para o sujeito.

O corpo, para a psicanálise, não tem valor somente enquanto constituição fisiológica, e sim enquanto uma construção psíquica, que se dá através da imagem construída a partir do que lhe é enviado por um olhar muito particular: o olhar desse Outro. A teoria do Estádio do Espelho poderá nos ajudar na formulação desta reflexão, meu caro. Ela não se trata apenas de uma fase, e sim de algo que é constitutivo, de uma imagem totalmente subjetiva que o sujeito formula de si, ocorrendo entre o 6º e o 18º mês a partir de seu nascimento (Lacan, 1966, p. 97-103).

Em um primeiro momento, a criança percebe sua imagem, mas não a reconhece enquanto sua, num momento de confusão entre si e o outro, pois ela ainda permanece envolta nesse outro que a orienta. Em um segundo momento, ela vem a perceber o que aparece no espelho; vê, então, que se trata de uma imagem, conseguindo diferenciar o que é a imagem do outro do que é a realidade desse outro. Em um terceiro momento, e é neste momento que o Estádio do Espelho se concretiza, a criança não apenas sabe que o reflexo do espelho se trata de uma imagem, a sua própria imagem refletida, e agora se percebe enquanto corpo unificado, desfazendo a concepção anterior, que seria de um corpo fragmentado (Dor, 1989, p.77-88).

A partir destes conceitos, caro Vincent, podemos perceber a importância desse momento na estruturação do corpo, no que diz respeito à imagem corporal assimilada. Se trata de algo que é extremamente constitutivo e que vem de um outro, algo que nos é muito particular e subjetivo. Não foge à interferência do Outro, nada foge; não somos forma unitária, uma vez que tudo que nos constitui está atravessado pelo olhar, o olhar do Outro.

Um corpo que fala, um corpo falante, que comporta significantes, ou seja, está para além de uma função enquanto corpo vivo, apenas carne e osso; um corpo marcado pelo simbólico. Um corpo de gozo, o corpo sexual, encontra-se inserido na perspectiva do Real. O corpo, enquanto imagem, não diz da imagem que o sujeito faz de seu próprio corpo de forma muito particular, individual, inédita, pois lhe é transmitida pelo Outro, seu semelhante, encontra-se no campo do Imaginário (Nasio, 1993, p.145-165).

Como, então, meu caro Vincent, não pensar em produções de auto-retrato enquanto algo que fala, através da arte, de uma constituição desse corpo, que não se resume em órgãos, pele e ossos, é imagem, a imagem que o sujeito tem de si mesmo? E isso se torna tão peculiar quando essa concepção é totalmente atravessada por esse olhar que é daquele que

nos dá propriamente a vida, pois é através desse olhar que o sujeito se constitui enquanto sujeito, se faz sujeito e deseja. Um *auto-retrato*, *auto-re-tratar*, tratar novamente *algo que é meu*, *re-tratar* algo que diz dessa imagem corporal, uma vez que, pintas aquilo que se constituiu enquanto imagem corporal que pode, sim, ser *re-tratada*, uma vez que se *trata* de um processo constitutivo.



*Auto-re-tratada sempre,
Carine.*

Encontros; Desencontros

O sintoma é aquilo que se repete na vida do sujeito e não é percebido por ele, é onde a experiência se apresenta, um mal-estar se impõe ao sujeito, fala por ele; estando além deste sujeito, é descrito com palavras singulares e metáforas inesperadas. É no deslize que o sujeito “permite” que seu sintoma apareça (Nasio, 1993, p.11-46).

Meu caro, me permito a escrever algumas linhas a respeito de um tema que merece grande atenção daqueles que se importam em *escutar* o outro. Falo da formação sintomática no sujeito, ou seja, o modo como o sujeito funciona, atua. Este estudo se faz importante uma vez que, como já te disse anteriormente, considero significativa a repetição dos auto-retratos em tua obra.

Um sintoma, então, é a expressão daquilo que foi recalcado, causador de angústia e agora retorna. Assim, para que se conviva com algo que diz de uma situação primitiva e muito angustiante, pois se trata de via de acesso a revivências traumáticas, o sujeito forma sintoma. O sintoma é como o sujeito funciona e tem finalidade de alívio de angústias que dizem de sua constituição primitiva (Dias, 2006, p. 399-405).

Ele se repete insistentemente e é através desta repetição que poderemos chegar bem próximo de desvendar seu sentido, visto que ele nunca será revelado em sua essência, pois é inconsciente, e, sendo assim, ele aponta para alguma coisa, tem um fim, procura uma satisfação real, que faz sentido apenas para aquele que vive nessa repetição uma busca inalcançável, uma vez que sua origem se dá através da perda, pois o que nos constitui enquanto sujeito desejante é atravessado pelo Outro.

A repetição, na medida em que se abre uma espécie de desdobramento da unidade, vem justamente desvelar que o eu não é UM, pois se funda essencialmente sob uma lógica do múltiplo. Eis porque todo movimento de repetição se articula igualmente sobre a questão da perda; perda deste UM constitutivo, perda deste objeto primeiro que tentamos reencontrar infinitamente. (Souza, 2001, p. 130).

Na perspectiva lacaniana, a repetição estaria a serviço de uma insistência da cadeia significante. O significante é sempre uma expressão involuntária de um ser falante, inconsciente e executado sem intencionalidade; é desprovido de sentido; é *Um* entre os quais se articula, ou seja, ele nunca se faz sozinho, mas é sempre UM, entre outros. (Nasio, 1993, p.145-165).

O significante é desprovido de sentido para tudo que está “de fora”, ele faz sentido para outro significante, seja este um *próximo auto-retrato, uma carta... uma tela, uma carta, um auto-retrato*, etc. e, assim se formula a cadeia significante que diz do 5º Vincent Van Gogh, enquanto sujeito.

Com isso, meu caro Vincent, a priori o sintoma (a)parece enquanto território estrangeiro perante o *eu*, mas, ao mesmo tempo, representa algo que remete a um familiar, uma vez que diz de algo que foi recalcado pelo inconsciente, ou seja, impedido, por alguma razão, de tornar-se consciente. Assim, fala de uma pulsão sexual primitiva que foi recalcada e agora retorna, despertando isso que diz de um familiar, uma vez que causa sofrimento (Freud, 1919, p. 237-269).



Ao iniciar meu estudo, me deparei com um conceito que vem ao encontro desse sentimento de curiosidade, se assim posso denominar, sobre o fenômeno do Duplo na perspectiva psicanalítica. Penso que, de alguma forma, chegas a este encontro, ou a algo que está muito próximo dele, no que se refere à insistente repetição dos auto-retratos, lembrando a brincadeira com esta palavra que nos induz a pensar na idéia de *auto-re-tratar* algo que diz da constituição corporal do sujeito enquanto imagem, ou seja, tratar novamente algo que lhe é constitutivo.

A psicanálise investiga este fracasso do reencontro, permitindo mudar o postulado inicial. A pergunta a ser colocada seria, sobretudo, de saber qual a repetição que é possível e o que efetivamente repetimos (Souza, 2001, p. 127).

O que repetimos e como repetimos se faz fundamentalmente importante, uma vez que esta repetição diz da busca incessante do sujeito por aquilo que o constitui e lhe foi endereçado através do olhar do Outro. Assim, as experiências da ordem do duplo apontam para este encontro com tom de duplicação, mas que significa para o sujeito que o vivencia, sofrimento, proveniente de uma angústia relacionada a uma perda. Perda esta que diz do que mais puro poderíamos ter de nós mesmos, sem atravessamentos que dizem de um Outro, ou seja, absolutamente nada, pois mesmo antes do nosso nascimento já ocupamos e funcionamos a partir de um lugar no meio familiar; como então estar alheio, conseguir se desvencilhar desse destino que nos foi traçado? Não há meios, não há como, não podemos! Podemos sim, *repetir, repetir* o que jamais será lembrado.

Duplamente, Carine.

Arte, para concluir

“Bom, afinal há tantos pintores que de um modo ou de outro são doidos, que pouco a pouco me consolarei.” (Van Gogh, p. 338)

A arte foi a tua vida. Não imagino como um sujeito consiga deixar-se tomar por algo e viver isto de forma tão corajosa, pois tua vivência através dessas produções tomou grande significado e somente uma pessoa tão sensível a estes sentimentos que dizem de si mesmo, de sua constituição mais pura, mais primitiva, por assim dizer, poderia alcançar algo tão extraordinário. Nunca pensaste em vida que poderias chegar a tal reconhecimento e o quanto isto te custou, uma vida fadada ao fracasso; custou a morte, ou a vida.

A tua arte foi tua amiga e inimiga ao mesmo tempo, no sentido que proporcionou certo alívio, tendo em vista que o artista, ao criar, manifesta conteúdos inacessíveis à consciência que são, de certa forma, angustiantes. A arte caminha a teu lado, como tua amiga. Inimiga ela se torna quando justamente te põe frente àquilo que suscita tal exposição, o sofrimento. Isso faz todo sentido ao perceber tuas produções e o modo como te entregaste a elas, aquilo que é repetido e ressignificado, ao se deparar com algo tão importante, precisa ser retornar, talvez para ser entendido, talvez porque seja tão estranho, talvez porque não possa ser entendido e seja, ao mesmo tempo, tão familiar.

No brincar, a criança pequena acessa conteúdos inconscientes, reproduzindo o desejo de tornar-se adulto, criando uma realidade particular, mas sabe que sua criação não se trata de algo real, separando o mundo que fantasia, ao brincar, da sua realidade. Ao adulto não é permitido brincar, pois o se que espera do sujeito que cresce é que o mesmo atue no mundo real. O adulto envergonha-se de suas fantasias infantis e, de certa forma, proibidas. Estas fantasias são a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória e dizem da substituição do que anteriormente lhe era permitido pelo Outro, o brincar. Renuncia, então, de algo que lhe é prazeroso (Freud, 1907, p.157-58).

É difícil para o homem abdicar de um prazer que já experimentou. O sujeito não renuncia a nada, apenas troca uma coisa por outra. Assim, o que antes era o brincar, agora no adulto, torna-se fantasia. Porém, nos chama à atenção aqueles sujeitos que demonstram suas fantasias e não se envergonham disso: os escritores *criativos*.

[...]de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e

despertar-nos emoções das quais talvez nem nós julgássemos capazes. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta (Freud, 1907, p. 135).

O artista permite-se embarcar na atmosfera da criação; este ato se assemelha à ficção, algo que ultrapassa os limites do corpo, atuando como um *corpo-receptáculo*, uma vez que absorve informações do mundo, para o mundo. O ato criativo acontece no momento em que este corpo, que recebe e se mistura a essas sensações, se faz um só, tomado por algo que clama por uma *forma*, *trans-forma-se*, resultando em outro corpo que suscita ao artista decifrá-lo (Derdyk, 2001, p. 14-22).

Mostra, em tuas cartas algo que diz de uma produção incessante, um corpo tomado pela angústia e clama por *trans-forma-ção*.

Meu caro irmão, é sempre em meio ao trabalho que lhe escrevo, estou trabalhando com um verdadeiro possesso, mais que nunca estou num furor surdo de trabalho. E creio que isso contribuirá para minha cura. Talvez me aconteça algo como na fala de Eugene Delacroix: ‘Encontrei a pintura quando não tinha mais nenhuma paixão e nem ânimo’. No sentido de que minha doença me fez trabalhar com um furor surdo, e provavelmente aí está o segredo: trabalhar muito tempo e lentamente...” (Van Gogh, p. 372).

Temos, então, um Vincent tomado por um sentimento de produção incessante, movido pela angústia, te pões a produzir, a pintar e a escrever, sobretudo para livrar-se daquilo que te incomoda, “tua doença”. Precisas então, *re-tratar-se*, pois estás frente a este estranho angustiante. Esse mundo que agora pertence à dimensão da fantasia, o mundo do trabalho incessante, o mundo que fala e diz muito de si, de um Vincent que necessita, através desse movimento realizado pela arte, “acordar” coisas que falam de um pequeno Vincent, coisas que são anteriores a esse bebê pertencente à família Van Gogh. Um Vincent que brinca ao pintar e “fala” disso com tanta naturalidade e ao mesmo tempo com a tua *excentricidade*. Depara-se com o resultado, um auto-retrato, um corpo, um Vincent atormentado.



Théo Van Gogh



Auto-retrato de Vincent Van Gogh



Vincent Van Gogh

Livrar-se? Livrar-se do quê? De um corpo que é imagem; imagem que não pertence a ele, mas sim aquele que carrega o nome de seu pai e muitas vezes atua como tal, Theodorus Van Gogh, o Théo, o irmão devotado, quatro anos mais jovem que Vincent. Théo, desde pequeno acompanha Vincent, admira o irmão, vive para este irmão e morre com Vincent. Paralisado em uma cama e louco, Théo vem a falecer seis meses após o suicídio de Vincent. Essa semelhança também é percebida por pessoas que fizeram parte de teu convívio.

O ataque de loucura de Van Gogh (Théo) é uma desgraça para mim... Que fatalidade! Você sabe o quanto amo a arte de Vincent. Mas, dada a estupidez do público é inoportuno recordar Vincent e sua loucura no momento em que seu irmão se encontra na mesma situação. (Paul Gauguin em carta a Émile Bernard, Bongier, p. 394).

Théo me escreveu a respeito da cabeça de mármore de João Batista esculpida por Roldin: 'O escultor concebeu uma imagem do precursor de Cristo que recorda exatamente o rosto de Vincent. Só que eles nunca se viram. Aquela mesma expressão de tristeza, aquela mesma testa desfigurada por rugas profundas, o que denota pensamentos profundos e uma férrea autodisciplina, que é idêntica à de Vincent, embora a testa dele seja um tanto mais fugidia; o formato do nariz e a estrutura da cabeça são igualmente os mesmos.' Quando, mais tarde, tive oportunidade de ver o busto, descobri nele uma perfeita semelhança, mas com Théo. (Bongier, 2004, p. 37).

Não posso deixar de apontar para a semelhança que encontro com Théo, em teus auto-retratos, Vincent. Muitas vezes ao me deparar com as tuas produções, parecia estar olhando para uma imagem dele, e não tua. A arte, com tudo que ela implica, inclusive a possibilidade de *auto-re-tratar* uma coisa, uma concepção, uma constituição, um laço, uma

relação, possibilita uma transformação, uma mudança, uma *re-constituição* disso que diz de uma angústia, seja ela por um laço tão extremo, seja ela de uma imagem; seja ela de um nome. Isso que se dá através da repetição, e aí, sim, torna-se fazer inconsciente e encontra um sentido.

Não se trata mais, meu amigo, em tornar visível o invisível e sim criar, modificar o que antes era passível de apenas um sentido, multiplicar, a partir do ato de criação, uma realidade tomada pela angústia e, então, fazê-la visível. Damos toda razão para Kon (2001, p. 31-39), ao falar do ato psicanalítico enquanto algo similar à dinâmica da criação, ao não mais limitar-se em desvendar o que se encontra escondido na consciência do artista, e sim criar, a partir do que já está instaurado, porém esquecido. A atividade artística, então, associa-se, ao formar, executar, produzir e realizar, resultando em inventar, figurar e descobrir. A psicanálise torna-se um fazer com a arte.

Destes tuas angustias à arte, quanta coragem! A arte é atividade encantadora, como tu, meu grande personagem. Mostrar-se de forma tão transparente e se entregar a isso, até mesmo quando tua prática fugia do alívio e te botava de frente à angústia, ao sofrimento; não fugias, continuavas, produzias, fazias, *retratavas*.

Te escrevo esta última carta, destacando a importância dessa repetição de autorretratos, produções que falam de uma constituição corporal enquanto imagem, advinda do Outro, tão importante na constituição do ser humano enquanto sujeito desejante. Uma repetição que toma outro sentido ao ser pensada nessa dimensão enquanto formação sintomática. O sintoma é algo que fala pelo sujeito, sobretudo porque é através dele que este estabelece suas relações, atua. Um sujeito falante, denunciador, de algo que diz justamente daquele pelo qual está atravessada a sua constituição, desde antes do nascimento, o Outro.

“Através de um quadro, quero dizer alguma coisa confortadora...” (Vincent Van Gogh), através dessas cartas gostaria de te dizer muitas coisas confortadoras, porém, ao escrevermos sobre um tema já não somos mais autores de uma história e sim, personagens. Não se trata de uma escolha definida pelo acaso, mas de assuntos que nos suscitam sentimentos particulares que dizem de nossa subjetividade. Como então, meu precioso amigo, te falar alguma coisa confortadora, se me pões de encontro com algo que certamente diz de um duplo?

Com profunda angústia,

Carine.

Referências

- BONGER, Johanna. *Biografia de Vincent Vang Gogh por sua cunhada Jo Bonger*. Tradução Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. *Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan*. Estudos de Psicologia. (Natal) [online]. 2002, v. 7, n. 1, p. 143-149. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v7n1/10961.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2009.
- DIAS, Maria das Graças. *O sintoma de Freud a Lacan*. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 11, n. 2, p. 399-405, mai./ago. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n2/v11n2a18.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2010.
- DERDYK, Edith. *Ponto de chegada, ponto de partida*. In: SOUSA, E.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- DOR, Joël. *Introdução à Leitura de Jacques Lacan*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- NASIO, J.-D. *5 Lições sobre a Teoria de Jacques Lacan*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FREUD, S. (1919). *O estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 273-314.
- FREUD, S. (1908). *Escritores criativos e devaneio*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. IX. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- FREUD, S. (1914). *Recordar, repetir e elaborar*. In: Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- KON, Noemi. *Entre a psicanálise e a arte*. In: SOUSA, E.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- KON, Noemi. *Freud e Seu Duplo: reflexões entre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.
- LACAN, J. *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2. ed., 1964. Tradução M.D. Magno, 2008.
- LACAN, J. *O mito individual do neurótico, ou, A poesia e verdade na neurose*. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LACAN, J. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. P.96-103.

NASIO, J.-D. *Meu Corpo e suas imagens*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

NASIO, J.-D. *O olhar em Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SOUSA, Edson. *Uma estética negativa em Freud*. In: SOUSA, E.; TESSLER, E.; SLAVUTZKY, A. (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Traduzido por: Pierre Ruprecht. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LETTERS TO VINCENT

ABSTRACT:

The psychoanalytic clinic deals with the symptomatic production in the subjects. The art, in this sense, is present in this production. Once again, we can perceive it as a way of psychic energy and subjective description. When we find, in the productions of an artist who works betray a repeat, we are led to think about it. In the Vincent Van Gogh work, this occurs: It's about 30 self-portraits. This article engages in to think about these relations, whereas, self-portraits are productions that tell the body image. Through a psychoanalytical theory, are written letters, addressed to Vincent, the central character in this production.

KEYWORDS: Self-portraits. Symptom. Repetition. Vincent Van Gogh.

LETTRES À VINCENT

RÉSUMÉ :

La clinique psychanalytique se consacre à l'étude de la production de symptôme chez les personnes. L'art, en ce sens, est présent dans cette production. Une fois de plus, nous pouvons le percevoir comme un sorte d'énergie psychique et de description subjective. Quand nous trouvons, dans la production d'un artiste qui travaille "betray a repeat", nous sommes amené à pensé à cela. Dans le travail de Vincent Van Gogh, cela se produit: Il y a une trentaine d'auto portrait. Cet article nous pousse a penser à ces relations, où les autoportraits sont des productions parlant de l'image du corps. A travers cette theorie Psychanalytique, des lettres sont ecrites à Vincent, le personnage centrale de la productions.

MOTS-CLÉS: Autoportraits. Symptômes. Répétition. Vincent Van Gogh.

Carine Peres e Marcos Pippi de Medeiros

Recebido em 05-10-2011

Aprovado em 11-10-2011

©2011 *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

WALTER BENJAMIN E O MITO DAS REPRESENTAÇÕES DENUNCIADAS PELA LINGUAGEM

*Angela Baggio Lorenz**

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo identificar os conceitos pelos quais Benjamin organiza seu pensamento filosófico inicial. Para isto partimos do caminho percorrido pelo filósofo alemão a partir do Projeto de 1918 da Tese de 1919 até o Ensaio de 1921. As investigações sobre a Representação no ideário benjaminiano inclui a diferença fundamental entre *Vorstellung* e *Darstellung* o que nos conduz ao desvelamento do objeto a partir de si mesmo, porém com a história, não obstante, através da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin. Crítica. Mito das representações.

* Mestranda em Filosofia pela Universidade de Brasília. Especialista em Filosofia pela Universidade de Brasília.

Introdução

O presente trabalho se propõe a investigar algumas concepções do pensamento do jovem Walter Benjamin. Através da incursão feita por este filósofo, entre os pressupostos kantianos e os primeiros românticos, identificamos a Representação como trilhamento da história. Para isto recorreremos ao desenvolvimento feito pelo jovem Benjamin sobre as representações tais como eram concebidas previamente e em sua época.

A literatura, como portadora das multiplicidades contingenciais, será analisada no estudo feito por Benjamin do romance de Goethe *Afinidades Eletivas*. Este romance lançará luz sobre a controvérsia entre o Romantismo e Iluminismo os quais se propunham, a apreender a verdade, este último pela via universal, e o primeiro pelas formas particulares. Esta controvérsia protagoniza a ação, por um lado de um Eu solitário, e de outro, de uma razão hegemônica, proporcionando a Benjamin uma terceira via, seja a da apreensão das coisas como elas são através da desvelamento do objeto.

1. A organização segundo Kant e o pré-românticos

No Projeto de 1918, Benjamin já se angustiava com as formas representacionais utilizadas até então para a apreensão do objeto. Tal apreensão consistia na subordinação de elementos a uma sistematização mecânica, através da limitação das variáveis determinadas por um empirismo avesso ao questionamento dos fundamentos que legitimavam o conhecimento. Sendo assim, o questionamento de tais fundamentos, proporcionados pela teoria do conhecimento do filósofo de Königsberg, tornava-se uma via para o desvelamento do objeto, condição esta para a filosofia vindoura.

Kant, ao mesmo tempo em que refutava certezas baseadas em inspirações escolásticas, também negava os dogmatismos praticados, entre eles, pelo próprio ator que o acordara de um sonho dogmático.

Benjamin não se propunha a determinar o que era a verdade ou o Belo, mas se inquietava pela busca da imanência de uma realidade encravada na história. Era necessário que os instrumentos que levassem ao fim, fossem, eles próprios, erigidos por critérios sustentáveis. “Quanto mais imprevisível e ousado se apresente o desdobramento da filosofia

vindoura, tanto mais profundamente ela tem de lutar pela certeza, cujo critério é a unidade sistemática ou a verdade”. (Benjamin, 1918, p. 1 apud Oliveira, 2009)

Benjamin buscou na experiência kantiana os constructos que o auxiliassem em seu incansável empenho de *nomeação* às coisas que são postas. Embora que tanto Kafka como Proust, tenham contribuído imensamente para o pensamento de Benjamin, sugerimos que será em Kant, e em suas críticas, que repousa a pedra de toque de seu pensamento inicial.

Porém, para Benjamin, a experiência na qual o objeto se insere, é em si mesma limitada, mesmo estando em relação direta com a multiplicidade deliberadamente unificada pelo Universal. Assim sendo, Benjamin ao mesmo tempo em que polemiza sobre a infinitude mote de intermináveis aporias protagonizada pelo idealismo alemão, constata que a experiência não poderá se restringir a uma temporalidade, e tão pouco a uma espacialidade, pois ambas estão condicionadas à sua própria natureza. Benjamin considera que o fenômeno, em sua imanência, também poderá ser apreendido através da inclusão das circunstâncias pré-existentis em que este fenômeno se situa. Assim vemos que esta seria uma outra forma da apreensão do fenômeno não mais restrita a esquematismos representacionais (*Vorstellung*). Ao admitir a relevância da filosofia transcendental, Benjamin acena para a urgência de considerações que não sejam pertinentes somente à ordem representacional (*Vorstellung*), mas também ao Juízo estético e à Imaginação¹.

A tarefa de uma *filosofia vindoura* incluiria a forma tradicional de experiência, seja a da experiência mecânica, mas também da experiência religiosa. A experiência mecânica, física newtoniana, caracteriza-se pelas relações causais, as quais buscam o seu objeto somente através de condições apriorísticas. Já a experiência religiosa seria aquela que torna possível a experiência e a doutrina de Deus.

No Ensaio, Benjamin considera que a experiência promove dois teores: de coisa (*Sachgehalt*) e também o de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Se, no entanto consideramos somente o conteúdo coisal (*Sachliche Gehalt*), restringimos nossa capacidade de apreensão da totalidade das circunstâncias que envolvem este objeto. E ao assim fazermos emitimos somente comentários sobre o objeto sem a devida depuração necessária para que a verdade apareça.

Já a Crítica busca justamente o desvelamento desta verdade. Uma Crítica, que mesmo pactuante de uma organização, não sucumbe mediante restrições empíricas, nem tão

¹ As representações kantianas seriam alvos de duras críticas benjaminianas. Era evidente para Benjamin, que a imaginação (*Einbildungskraft*) seria mais do que simplesmente um conceito puramente formal, diretamente determinado pelas condições apriorísticas.

pouco recorre à empatia(Einfühlung) defendida por Dilthey. A Crítica, tal qual observamos na Dissertação, se valia muito mais dos aspectos que transcendem o fenômeno, do que aos conceitos ou a própria intuição. A intuição intelectual, o suprassensível, irão se entrelaçando com o esquematismo da primeira crítica kantiana, ao longo do pensamento de Benjamin, para finalmente tornarem-se parte integrante do fenômeno, este, por sua vez, representado pela arte².

Benjamin denuncia que a Crítica kantiana ao impor verdades universais circunscreve o fenômeno em uma constelação de certeza antecipatórias, tornando-o apenas a confirmação de ajuizamentos pretéritos.

Já as críticas de Nietzsche, sobre a faculdade antecipatória chamada *Vermögen*, denunciam uma valoração procedente da Razão (*Vernunft*) a qual ignora a condição pulsional do objeto. Benjamin nos dirá, seguindo os passos de Nietzsche, que o Iluminismo determinava e impunha, através do favorecimento dado a *Vernunft*, uma objetividade, desconsiderando conseqüentemente as múltiplas manifestações onde os fenômenos se situam. Ou seja, a experiência, passa a ser, para Benjamin, algo singular e temporalmente limitada, embora que inscrita por sujeitos assujeitados historicamente.

Benjamin tinha por intenção investigar a história da filosofia de Kant, visando à elaboração de “critérios” para sua própria história materialista. No entanto, serão no idealismo alemão e no romantismo, que Benjamin identificará contraposições ideológicas, medidas exatas para seu próprio projeto. Porém, devemos considerar que mesmo entre os idealistas alemães, houve aproximações e distanciamentos, como no caso da definição da experiência e da posição do Eu. Em Oliveira: “A dialética fichtiana faz coincidir sujeito e objeto, mas esta solução não é procurada por Benjamin visto que a coincidência só se fez ao preço do Eu como posição absoluta”. (Oliveira, 2009, p. 51)

Contudo, Benjamin se apraz do conceito fichtiano de reflexão. A reflexão, em Fichte, consiste em um pensar do pensar, e este deverá levar a um processo infinito. O pensar do pensar é uma forma mais autêntica da reflexão, *forma originária*, enquanto que somente o pensar é apenas uma consciência mecânica, ou seja, um pensar cartesiano.

Porém, mesmo que o pensar do pensar amplie a forma do pensar, há ainda em Fichte, segundo Benjamin, uma fixação neste Eu que pensa. Para Fichte, há uma reflexão originária deste pensar, há uma localização deste Eu que pensa, há um pôr, mesmo assim, esta

² Embora que a terceira Crítica considere um sujeito enquanto demanda, o ideário benjaminiano acena para a relevância que tais desdobramentos teriam em sua filosofia, mesmo que a *experiência vazia* kantiana tivesse ainda que ser revista.

forma de pensar eliminará a infinitude da reflexão. Este pôr, juntamente com a reflexão, embora que em certa medida façam parte do pensamento de Benjamin, ainda não atinge a devida profundidade exigida pelo mesmo. Sendo assim, Benjamin nos remete a considerarmos o pôr em Hegel, todavia resguardando as devidas proporções da sua dialética. Vejamos:

Enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro romantismo, o conceito de pôr aparece – não sem relação com o precedente – de maneira acabada na dialética hegeliana. Talvez não seja demais afirmar que o caráter dialético do pôr em Fichte, exatamente devido a sua combinação com o conceito de reflexão, não atinge ainda a mesma expressão completa e característica que em Hegel. (Benjamin, 1993, p. 33).³

Não menos importante, a reflexão está diretamente relacionada com as conexões dos elementos que compõem o conteúdo representacional, sendo assim a ênfase repousa na infinitude das reflexões, o que define a filosofia benjaminiana como expansiva e dinâmica. Segue: “Esta conexão pode ser compreendida mediatamente a partir de níveis infinitamente numerosos da reflexão, na medida em que gradualmente o conjunto das demais reflexões seja percorrido por todos os lados”. (Benjamin, 1993, p. 36)

Não obstante, devemos considerar que para Benjamin não haverá nenhum problema em se afirmar que a mediação, decorrente da reflexão, conduzirá à *mediatez do compreender via pensamento*. Sobre a *mediatez* do pensamento, Konder afirma que é através dela que Benjamin se valia para a absolvição de si próprio frente ao fracasso de seus antecessores. As mediações hegelianas o conduziam, assim, a conflitos nos quais Benjamin buscava novas soluções, sendo a linguagem uma via não somente convincente para a filosofia como imprescindível para a psicanálise. Por ora, vejamos o que nos diz Konder a respeito das mediações:

³ Benjamin cita, em uma correspondência a Scholen, a necessidade que tinha de retomar as leituras de Hegel. No entanto, me parece estranho que ao pensar sobre a consciência, Benjamin não tenha feito referências, nem a Enciclopédia (1817) nem a Fenomenologia (1806), nas quais Hegel discorre sobre conceitos fundamentais da consciência e do outro. Como sabemos, Hegel trata não somente da consciência-de-si, mas também da consciência de um outro como objeto e a necessidade deste ser, enquanto consciência, retornar a si, para somente mais tarde, reconhecer, e não mais anular este outro, enquanto alteridade. Leitor de Freud, Benjamin certamente não deixaria passar despercebido, a relevância da constituição deste ser em o “Eu e o Isso” (Freud 1923) nem mesmo em “A Ciência da Lógica” (1812) hegeliana. Alguns críticos certamente lembrarão a animosidade de Benjamin para com a filosofia hegeliana. Leandro Konder nos acena para uma possibilidade de interpretação. Vejamos: “O conceito não pode ser tão universal como supunha Hegel, porque - sustenta Benjamin- ele precisa permanecer ligado à singularidade dos fenômenos, à realidade empírica.” (Konder, 1999, p. 37). A dúvida, no entanto, permanece.

A desconfiança que Benjamin sentia em relação às mediações da dialética hegeliana, sua necessidade de pôr o pensamento em ligação imediata com as coisas (como se o pensamento tocasse, cheirasse ou mordesse a coisa, segundo a observação de Adorno), tudo isso contribuía para que ele se sentisse diretamente vinculado às dores e frustrações acumuladas pela humanidade e contribuía para que ele – isolado, fraco, derrotado – se sentisse co-responsável (culpado) pelos fracassos daqueles que se sentia legítimo herdeiro. (Konder, 1999, p. 119).

Evitando aporias com a assertiva feita por Konder, no que tange especificamente a imediaticidade da “coisa” Hegeliana, vemos que a superação da correlação sujeito-objeto estará sendo resolvida pelo próprio sujeito através do *esvaziamento do objeto*. Um esvaziamento que cede lugar a uma ordem mais originária.

As múltiplas conexões possibilitarão, através do “conhecimento”, via exposição, (Darstellung) a limitação do que até agora insistia em não se inscrever, ou seja, do ilimitado. E como nos aponta Benjamin, a superioridade desta forma consiste na inclusão de conteúdos inconscientes ou, em outras palavras, da representação desta, através dos sonhos e da própria arte. Benjamin elevaria o conceito de representação, ao incluir em seu pensamento elementos outrora ignorados pela filosofia.

Benjamin embora considere a consciência como meio para o entendimento, terá nos primeiros românticos inspiração que o conduzem a uma *mudança de foco*. Isto porque, para eles, a investigação dos fenômenos repousa na arte, na forma, e não necessariamente no Eu. A consciência perderá assim a sua hegemonia; não será por um Eu, a única forma de transcorrer sobre o fenômeno, e sim o Eu, reconhecido como mediador do que é posto em forma de arte. Ao assim fazer, Benjamin permaneceria de certa forma ligado a episteme kantiana, e esta, é claro, impreterivelmente transcendental.

Vejamos, Kant diz que *Pensamentos sem Conteúdo são vazios e Intuições sem Conceitos são cegas*. A esta assertiva kantiana, pressupõem-se uma atividade (Tathandlung) em que o sujeito, através das representações, sejam elas aqui consideradas provisoriamente como, *Vorstellung* ou como *Darstellung*, reconheceria que algo é (Sein). A representação, obtida pelo pensar do pensar do pensar, (terceiro grau de reflexão) nos primeiros românticos levaria a evidência de um Não Eu, (de uma Negação), contraposto a um Eu, e assim

progressivamente. Estamos falando de dois movimentos consecutivos, da afirmação e da negação. Nada mais freudiano do que isto. Benjamin inclui neste processo de consciência algo que não é passível de reconhecimento imediato. Há, assim, a afirmação de uma mediação, feita pelo sujeito, do que é passível de apreensão, e do que não é pelo menos em um primeiro momento.

Leiamos:

Ora, todo produzir consciente é determinado por motivos e, por isso, pressupõe sempre novamente um conteúdo particular de representação. O produzir originário pelo qual, de início, o Não-Eu é obtido no Eu, não pode ser consciente, mas somente não-consciente Fichte vê “a única saída para o esclarecimento do conteúdo dado na consciência através de sua derivação de um modo *mais elevado de representar*, de um *representar livre inconsciente*”. (Benjamin, 1993, p. 34, grifo nosso).

A forma mais elevada de representação, proposta por Fichte, encontra de certa forma ressonância nos primeiros românticos. Isto porque eles estavam interessados na atenção que deveria ser dada ao que é imediatamente percebido deste movimento representacional. A questão é se deveríamos concluir assim que a inclusão do inconsciente, no processo de conhecimento, seria aquela “parada do infinito”, sobre o qual, somente mais tarde, Benjamin retornaria em sua tese do Barroco.

Benjamin, em 1919, afirma que a reflexão fichtiana, definida como intuição intelectual, não é a mesma intuição intelectual de Kant, pois enquanto a primeira refere-se a um Eu absoluto, a última limita-se a um Eu da consciência. “Logo, ele conhece apenas um caso de utilização frutífera da reflexão: aquele da intuição intelectual. O que nasce na intuição intelectual da função da reflexão é o Eu absoluto... a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma”. (Benjamin, 1993, p.39).

Haverá nas infinitas conexões, defendidas por Novalis e Schlegel, uma mediação por imediatez? Será este nó górdio inserido na multiplicidade infinita, que nos empenhamos em desatar. A transformação, via reflexão, a cada retorno remeteria ao “nada” deixado pelo esvaziamento do objeto⁴?

⁴ Aqui faço uma aproximação com a primeira crítica kantiana pertinente a diferenciação na tabua das categorias do Nada. Kant afirma este algo=X (Etwas) embora que não seja passível de representação estará na categoria de *ens imaginarium*. A problemática inicia-se na atribuição do numeno como lugar vazio e potencializa-se na negação, tema este brilhantemente desenvolvido por Monique David-Ménard em sua tese de doutoramento “A loucura na razão pura Kant, leitor de Swedenborg”.

Para Benjamin o problema está na própria origem do processo representativo kantiano, salvo o fato de que na terceira crítica, Kant acenaria com a inclusão de juízos que iriam além de sua Analítica. Diz Benjamin:

É absolutamente indubitável que no conceito kantiano de conhecimento, o papel principal é desempenhado pela representação, ainda que sublimada, de um eu individual, psicofísico que recebe as sensações por meio dos sentidos e sobre este fundamento forma suas representações. Essa representação é, entretanto, mitologia e seu teor de verdade equivale ao de qualquer mitologia do conhecimento. (Benjamin, 1918, p. 208, apud Oliveira, 2009).

O eu individual é a devida proporção a qual podemos reconhecer a distância tomada por Benjamin do filósofo de Königsberg. A representação, enquanto processo derivativo de um eu individual, é em sua origem, valorativa, pois haverá, por parte deste ser cognoscente, a legitimidade de um algo representado. E não menos, Benjamin chamará de *infrutífera*, todas as representações desta *ordem de experiência*, inclusive equiparando-as as representações feitas pelos loucos, os quais se identificavam com os objetos de sua percepção⁵. A insatisfação explicativa dada ao sujeito cognoscente, tal qual apresentado, adere-se à objeção de coisa em si como causadora da sensação.

A toda esta refutação da natureza do sujeito da consciência cognoscente, segue outra objeção, seja a da natureza da coisa em si como causa das sensações, esta insatisfatoriamente realizada por Kant e os neokantianos” (Benjamin, 1918, p. 198 apud Oliveira, 2009).⁶

⁵ Se nos apressarmos na leitura de Benjamin do seu Projeto acusaríamos certo paradoxo na atribuição valorativa agora inesperadamente presente na sua própria concepção de experiência. Ao salientar a representação feita por loucos, Benjamin parte de um ajuizamento ao determinar o que é ou não legítimo na representação ao permitir a valoração anunciada por uma Razão. Certamente os loucos não seguem uma ordem apriorística, condição esta de conhecimento, no entanto tal manifestação, mesmo que não obedeça a uma sistematização, denuncia que algo ficou de fora da representação. Ao se referir a uma situação impar seja *a dos loucos os quais se identificam com seu objeto de percepção* (BENJAMIN, p. 207 apud OLIVEIRA, 2009) Benjamin recorre a uma lógica a qual veementemente combatia. Porém consideramos que a questão de discordância não repousa nos pressupostos metafísicos da eleição de uma verdade, e reconduzimos o questionamento para o *como que são dadas tais representações*. A linguagem dos loucos é da ausência da simbolização, lacianamente da forclusão.

⁶ Benjamin fala de uma coisa em si e não de um objeto transcendental. Para Kant o Numeno não era reconhecido pelas nossas capacidades sensíveis, no entanto o objeto transcendental, como coisa em si não somente fundamenta o fenômeno, como se relaciona a ele. Como diz Kant na primeira crítica: O Objeto, relacionado ao fenômeno, é o Objeto Transcendental, ou seja, o pensamento totalmente indeterminado de qualquer coisa em geral. E isto não pode se chamar Numeno. (KANT, A253, 1998). Ao analisarmos os critérios que fundamentam

O objetivo de Benjamin de encontrar, para o conhecimento, uma esfera de total neutralidade para os conceitos de objeto e sujeito, confirma-se logo após sua explicação de que toda a experiência será autêntica, se e somente se fundar-se em uma consciência pura transcendental. Uma consciência que não está restrita as certezas de um sujeito, mas que fundamenta os fenômenos no objeto transcendental.

Benjamin, avesso a cisão cartesiana sujeito-objeto, quer obter uma neutralidade dos conceitos, e quer fazê-lo a partir de um conceito de experiência exclusivamente originário, de uma consciência transcendental. Por transcendental, Benjamin entende a união dos elementos religiosos e mecânicos mantendo assim, em uma mesma unidade, por uma via lógica, duas ordens tão distintas, projeto este, diga-se de passagem, não consumado por Benjamin, segundo Habermas.

Benjamin se refere à tricotomia – tese, antítese e síntese, como essenciais na sistematização necessária a uma nova teoria do conhecimento. Porém, acredita que a tábua das categorias fora formulada arbitrariamente por Aristóteles, e de modo completamente unilateral por Kant. A identidade não estará presente nas categorias, e, assim, Benjamin sugere sua reformulação. A identidade estará associada à multiplicidade, o que torna a história ponto emergente do desdobramento de uma unidade. Para Benjamin a experiência, possível através da história, remete à multiplicidade unitária e continua do conhecimento (Benjamin, 1918, p. 216).

Novamente identificamos certa sequência “lógica” no ideário benjaminiano, iniciado pela organização do conhecimento segundo critérios kantianos, seguido da diferenciação entre experiências mecânicas e autênticas, chegando finalmente à linguagem.

A linguagem estará inserida em um contexto histórico, o que permite considerar a mobilidade dos fatos que nela se concretizam. Ao retirar a história, que é o momento que permite a essência de se dar, haverá uma violação a um elemento essencial, o próprio objeto investigatório. A linguagem amplia, segundo Benjamin, a restrição anteriormente feita pelo sistema kantiano, para o qual o conhecimento partia somente de *uma* consciência.

seu Ensaio, e ver os objetivos delimitados do que será a filosofia vindoura, suspeitamos que a inclusão feita por Benjamin do transcendental abarcaria não somente a Dialética, mas também a Analítica. Em ambas há algo impossível de representação, que tem em si mesmo, uma valoração nula, no entanto, através dele é que as representações se tornarão possíveis. Ele em si mesmo sendo ausente de atribuições, disponibilizaria o que Walter tanto anseia encontrar representacionalmente, seja a neutralidade, a coisa tal qual ela é, a obra de arte. O problema se dá justamente na representação, e esta, enquanto falarmos de um sujeito partirá - como nos dizem Hegel, Freud e Lacan - sempre de uma mediação, mesmo que haja a inegável imediatez das manifestações inconscientes seja pelo chiste, pelo ato falho e pelo próprio recalçamento.

A história permite a emergência de algo, inicialmente buscado por Benjamin, como a certeza de um conhecimento. Benjamin demonstra sua preocupação em desvelar algo, que embora presente, se mantém oculto. Parte da organização decorrente de um conhecimento, e não de uma arbitrariedade, restrita à intuição sensível.

E como falamos de história, falamos de rememoração (*Eingedenken*). A rememoração é o que permite à dialética confrontações que não estão limitadas a um contar edificador, nem mesmo a uma derrota paralisadora. A rememoração permite a libertação de grilhões, não só do presente, como nos dizia Löwy, mas também do passado, tal qual Freud.

Veremos, no próximo capítulo, que Benjamin aposta na linguagem como uma mediadora entre intuição intelectual e intuição sensível, tal como o faz Schegel. Este avança em relação à Fichte e seus predecessores, pois a referência, outrora representada pelos conceitos, perderia sua força. “Trata-se então de uma mediação por imediatez; Schegel não conhecia outra e fala ocasionalmente neste sentido de uma “passagem que deve ser sempre um salto”. (Benjamin, 1993, p. 37).

Não obstante, devemos considerar que nem todo o projeto kantiano deverá, ou até mesmo conseguirá ser, em algum momento, desconsiderado por Benjamin. Leiamos: “É da mais alta importância para a filosofia vindoura reconhecer e separar quais elementos do pensamento kantiano têm de ser mantidos e cultivados, quais têm de ser transformados e quais rejeitados”. (Benjamin, 1918, p. 205 apud Oliveira, 2009).

A crítica da faculdade do juízo proverá elementos essenciais para outras questões, as quais abordaremos a partir do Ensaio e da Dissertação, uma vez que os elementos essenciais do Programa já foram expostos.

2. Benjamin, entre Kant e Goethe

Na Introdução da terceira crítica, Kant, prioriza a coisa em si, em detrimento do fenômeno, enquanto que na primeira crítica já estabelecia a coisa como sendo o fundamento para o fenômeno (A288). Vejamos:

“Por conseguinte, nenhuma das duas partes (natureza e liberdade) pode fornecer um conhecimento teórico do seu objeto [...] como coisa em si, o que seria o suprassensível, cuja ideia na verdade se tem que colocar na base de todos aqueles objetos da experiência [...]”. (Kant, 2010, p. 19, grifo nosso).

Ao inserir os juízos estéticos em sua filosofia, Kant não somente amplia a prévia rigorosidade, feita em sua primeira crítica, como reconhece que o prazer, tal como o concebia, faria parte, de certa forma, do ajuizamento, embora tendo como condição, a subjetividade. O prazer, no entanto, por estar ligado a apenas uma apreensão do sujeito, e não ter relação com o conceito, não preenche as prerrogativas que o permitiriam ser parte integrante do conhecimento.

Benjamin não se arrefecerá, nem mesmo com novas perspectivas proporcionadas pela estética kantiana. Sua proposta não é apenas do reconhecimento de um prazer neste sujeito da razão, mas vai além. A limitação da experiência, feita pela rigorosidade de um sujeito da razão, não interessa ao ideário benjaminiano, nem mesmo como sujeito da complacência (*Wohlgefallen*).

No entanto, vale lembrarmos que a complacência kantiana, na qual o prazer (*Lust*) se situa, não é apenas uma manifestação do eu isolado. Há em tal definição, a inclusão da receptividade, da sociedade, do outro, da comunicabilidade.

O juízo estético em sua determinação do belo, por ser subjetivo, não poderá obedecer a um critério de universalidade, nem mesmo a uma *regra de gosto objetivo*. (Kant, 2010, p. 77). E assim retomamos aos primeiros românticos, para quem as regras também se desmancham no ar. Para Benjamin (1920, p. 130, tradução nossa), “os românticos rejeitam através do conceito de beleza não somente as regras, mas também a mensurabilidade, sendo assim sua poesia é não somente desprovida de regras, mas também imensurável”.

2.1 Narração ou romance

No Ensaio, Benjamin aponta para dois movimentos na produção literária de Goethe. A do romance e da narração. Havia nas “Afinidades Eletivas” uma distância imposta pelo autor da participação dos leitores do centro dos acontecimentos, o que caracterizaria uma narração. Mas também se identificam, nesta mesma obra, a expiação e o sacrifício, características estas de um romance.

Leandro Konder afirma que Benjamin considerava essencial a importância da transmissão de experiências feita antigamente pelos camponeses, marinheiros e artesãos. Havia nestas transmissões a intenção da comunicação e da conservação do que fora apreendido. Já no romance, o indivíduo permaneceria solitário, e seus pensamentos, por não

terem sido sujeitos a processos de uma inter-relação comunitária, se limitariam à uma tênue objetivação.

A tentativa de romance, denunciada por Konder, de uma racionalidade, cujo empenho está em anular inferências do autor, é característica que vincula Literatura e Iluminismo. Leiamos:

A narrativa era, de certo modo, uma forma artesanal de comunicação; ela não pretendia assumir jamais a objetividade de um relatório; nela, o subjetivo punha tranquilamente sua marca na matéria narrada. Era a marca do narrador na narração, semelhante à marca da mão do oleiro na argila do vaso. No romance, porém, a situação se modifica. (Konder, 1999, p. 82).

Enquanto a narração tem como ponto de convergência a decisão, quando os atores decidem responsabilmente tomarem suas vidas pelas próprias mãos, o romance se alimenta do místico, da incapacidade de se desvincular da expiação, do destino. Benjamin definirá que “o destino é a correlação de culpa do vivente”. (Benjamin, 1921, p. 31).

No romance de Goethe a absolvição oferecida por Ottilie, através de seu sacrifício não é, para Benjamin, uma atitude emancipatória, pois ela é a resultante do ímpeto e não de uma decisão. Ao depositar nos infortúnios da vida a culpa pela não realização de seus desejos, Goethe estaria compensando suas omissões. Omissões que levaram outros personagens, tal qual Minna Herzlieb, a um mortífero emudecimento.

A fábula da renúncia, não é nada mais que uma omissão camuflada. Vejamos:

Desse modo, não foi a renúncia, em muitos dos relacionamentos de sua vida, o mais saliente em Goethe, mas sim a omissão. E quando ele reconheceu a irrecuperabilidade do que fora perdido, irrecuperabilidade causada por omissão, somente então a renúncia deve ter-se oferecido a ele, e é apenas a última tentativa de ainda abraçar no sentimento o que fora perdido. (Benjamin, 1921, p. 42).

A escolha (Wahl), como título da obra, demonstra uma espirituosa ambigüidade. A escolha não se deu devido a elementos resultantes de uma química, cuja composição permite a categorização de elementos, por aproximação, assunto, este muito em voga na época. Tratava-se de outra lógica, a lógica da paixão, na qual expectativas são

projetadas a outro que não fala, mas que realiza seus desejos. Não há outro enquanto alteridade.

Eduard se sentia tão afeito a Ottilie, de uma Ottilie que cuidava da casa, que administrava seus negócios, que cuidava inclusive de seu filho. Mas, vejamos bem, Ottilie permanecia muda. Somente em seu diário, Ottilie travava um diálogo, e Goethe, genialmente atento a isto, escreve nele, através de Ottilie. Mais uma, entre inúmeras confidências, é demonstrada através do diário de uma muda. Um diário que possibilita a manifestação do que é e não do que poderia ser.⁷

Para Benjamin, o tema principal deste romance/narrativa, não será o casamento, e sim, a escolha dos amantes. As afinidades (*Verwandtschaft*), tão bem descritas no diálogo, entre Charlotte Eduard e o Capitão, acenam para dois cenários, tanto para o encontro, como para a separação. Os amantes, ao desafiarem as normas vigentes da época, se tornarão vítimas de um desafortunado destino.

Benjamin apela para que identifiquemos, na obra de Goethe, a verdade, a essência. Mantém-se assim refratário às idealizações, concebidas, pelo círculo de George ao maior poeta tedesco. No entanto, como citado anteriormente, devemos estar atentos para a modificação que a narração realiza, pois ao apelar para a técnica da produção literária, Goethe furtivamente ocultaria seus maiores segredos. Para Benjamin o *teor de verdade* (*Wahrheitsgehalt*) será obtido somente pela Crítica. E é justamente da crítica que Goethe se furta.

Benjamin acusa que o Goethe de Gundolf se remete apenas ao *teor factual* (*Sachgehalt*). O teor de verdade não se revelará nos ideais vigentes da época. Será justamente na obra, e na observação do desenvolvimento da mesma, denunciadas pela história, que as seduções de um romântico, matizadas por apelos altruístas, serão reveladas.

A individualidade dos personagens, e o seu confinamento ao mundo burguês, eram o estereótipo da sociedade, a qual visava à manutenção de valores correntes, desconsiderando assim a desalentada realidade que se impunha em um horizonte além de suas fronteiras. A construção de novas casas, a reformulação de jardins, o recuo do lago, tudo girava em torno da manutenção de suas vidas, em uma circularidade na qual a diferença não encontrava lugar. Suas idéias não incluíam a imanência, nem mesmo uma disposição para a autenticidade. Com nos diz Oliveira: “Os personagens do romance, quase todos educados e

⁷ Goethe denuncia uma passagem neste diário, de certa insurgência feita pelos camponeses contra os burgueses. Há, furtivamente, uma postura política, por parte de Goethe, o que nos permite identificar a controvérsia em que vivia o autor.

cultivados nos moldes do iluminismo, mesmo assim, ou, melhor, por isto mesmo, acabam tornando-se presas dos elementos míticos”. (Oliveira, 2009, p. 157).

Assim, Goethe também se tornava refém de sua época. O Iluminismo, tal como fora criticado no Programa, continuará a ser reificatório, refletido através dos personagens. No entanto, não são apenas nestes valores que se convergem as tensões do pensamento idealista. As motivações que levaram Otilie ou Eduard à consumação radical de suas expectativas não são claramente evidenciadas no romance. Benjamin, através de sua atenção flutuante⁸, percebe que o sacrifício é a forma de redenção de seus atos.

Há um *efeito de estranhamento* neste romance, pois os ideais iluministas serão malogrados mediante a paixão. Ao dizer que este tinha sido o seu melhor livro, Goethe não apenas se contrapõe a críticas condenatórias de seu romance, mas também assegura a sua própria ambigüidade, pois o seu livro era de fato o espelho de sua vida, uma fantasiosa relação especular.

Da parte de Benjamin, o que interessa é realmente a experiência e não a fábula, isto porque, este é o meio, pelo qual há a revelação, quem nem mesmo as irresistíveis tramas, dignas de excelentes sofistas, podem ocultar. E assim Benjamin prioriza a experiência e não a vivência (Erlebnis). Diz o filósofo:

Capaz de sustentar a decisão é apenas a experiência que, estando além de todo acontecimento e de toda comparação posteriores, revela-se essencialmente singular e única àqueles que a experimentam, ao passo que toda tentativa de fundamentar a decisão na vivência conduz as pessoas íntegras, mais cedo ou mais tarde, ao fracasso. (Benjamin, 1921, p. 105).

Ao declarar, no final de sua Dissertação, que Goethe não havia resolvido, nem a questão da forma nem a da Crítica, Benjamin indica a insuficiência explicativa, oferecida

⁸ Benjamin, como leitor de Freud, fato esse inúmeras vezes reconhecido por Jeanne Marie Gagnebin, recorre a esta noção psicanalítica a qual permite, através da linguagem, a identificação dos representantes, os quais denunciam algo recalcado. O esquecimento e a angústia, também foram alvos de investigações, tanto para a psicanálise quanto para a filosofia benjaminiana. Anna Stüssi comenta que “O mal entendido, longe de ser um simples não-entender, se revela como entendimento do não-entendimento nos objetos”. Este procedimento muito próximo do de Freud (e Benjamin sabia desta proximidade) introduz nas lembranças de infância a dimensão do inconsciente e do esquecimento, dimensão certamente angustiante, mas imprescindível à retomada, pelo presente e para o presente, do passado histórico ou autobiográfico” (GAGNEBIN, 1999, p. 82)

por Goethe, de dois elementos, sejam eles a exposição (Darstellung) e estilo (Stil). Da mesma forma que as representações kantianas são um mito, o mito em Goethe recai também sobre seu conceito de estilo.

Para Goethe, a exposição remete a uma medida (Mass), enquanto que para os pré-românticos o significado era outro, envolvia a apreensão de uma unidade, sem que para isto fosse necessário recorrer a simplificações vigentes em sua época. Diz Benjamin:

Em última análise, o conceito goetheano de estilo conta um mito. Poderia erigir-se também uma objeção contra ele, com base na indistinção entre a forma-de-exposição e a forma absoluta, dominante nele. Pois, do problema da forma considerado como a questão da forma absoluta, resta distinguir a questão da forma-de-exposição. De resto, mal é necessário que se ressalte que esta última possui um significado inteiramente outro em Goethe do que nos primeiros românticos. Ela é a medida que fundamenta a beleza e que, na aparição, surge no conteúdo. (Benjamin, 1919, p. 130).

Benjamin nos lembra que a crítica, tal qual defendida por Schlegel, permite o reconhecimento de uma unidade que se impõem mediante a pluralidade das obras. Uma unidade a qual apreende o objeto em sua forma, conteúdo, e aparição. Vejamos: “A tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório”. (Benjamin, 1921, p. 112).

Com tais palavras, Benjamin negava a definição de beleza, tão cara ao classicismo. Enquanto Goethe se defrontava entre os valores defendidos pela “Sturm und Drang”, Classicismo e Romantismo, suas obras se propunham, entre outras coisas, a criticar a sociedade, embora que ele fosse parte atuante da mesma. Goethe, ainda que magicamente nos seduza com a luz refrataria de seus vitrais coloridos, esquiva-se da opacidade originária, esta sim condição de fato.

E é pela via da denúncia benjaminiana da *opacidade da obra*, é que vemos que há algo que não para de não se inscrever. Somente a partir da certeza de que não precisamos de túmulos para gritarmos Mehr *Licht* é que fazemos nossa história, ora como vencedores, ora como perdedores.

Conclusão

Através da organização de elementos oriundos da filosofia transcendental kantiana, Benjamin inicia seu projeto para uma filosofia vindoura. Para isto recorre aos questionamentos de como os conteúdos são dados e quais seriam as possíveis formas da apreensão dos mesmos.

Benjamin observa que a experiência possibilita a representação do objeto. Porém a dificuldade reside na validade de tais representações. Benjamin, avesso a toda e qualquer forma de simplificação, esforça-se em observar a multiplicidade dos eventos, suas conexões e transformações.

Atento as restrições impostas aos indivíduos pela sua própria história, Benjamin apela para um contínuo desvelamento dos fatos. Suspeito de valores defendidos por uma sociedade burguesa, a qual tinha como fundamento os ideais iluministas, sugere que permaneçamos eternos críticos das certezas que nos são impostas. Para isto recorre à linguagem como uma via que aloja a multiplicidade das unidades ao mesmo tempo em que denuncia as ambigüidades e omissões.

Referências

BENJAMIN, W. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Bern: Verlag von A. Francke, 1920.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Edusp; Iluminuras, 1993.

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Goethes Wahlverwandtschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BONACCINI, J. A. *Kant e o problema da coisa em si no Idealismo Alemão sua atualidade e relevância para a compreensão da Filosofia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FICHTE, J. G. *Sobre o conceito da doutrina-da-ciência*. São Paulo: Abril Cultural, 1992.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOETHE, J. W. von. *Die Wahlverwandtschaften*. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2008.
- KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner, 1998.
- _____. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner, 2009.
- _____. *Crítica da Faculdade de juízo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Prolegómenos a toda a Metafísica futura*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- OLIVEIRA, E. V. de. *Um mestre da crítica: romantismo, mito e Iluminismo em Walter Benjamin*. 2009. 216 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SANTOS, P. R. L. dos. *A Teoria do Objeto Transcendental*. Revista o que nos faz pensar, n. 19, fev. 2006.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SILVA, M. S. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WALTER BENJAMIN AND THE MYTH OF REPRESENTATIONS DENOUNCED THROUGH LANGUAGE

ABSTRACT:

This paper aims to identify the concepts which Benjamin organizes his initial philosophical thoughts. Therefore we begin by taking the path covered by the German philosopher starting with the Project of 1918, leading to the Dissertation of 1919 until the Essay of 1921. The investigation regarding Representation, in Benjamin's thoughts, includes the difference between *Vorstellung* and *Darstellung* which leads us to the unveiling of the object from itself within history through language.

KEYWORDS: Walter Benjamin. Critique. Myth of representations.

WALTER BENJAMIN ET LE MYTHE DES REPRESENTATIONS DENONCÉS PAR LE LANGAGE

RÉSUMÉ:

Le présent travail vise à identifier les concepts par lesquels Benjamin organise sa pensée philosophique originale. Pour cela, nous partons du chemin pris par le philosophe allemand à partir du *Projet* de 1918, de la *Thèse* de 1919 jusqu'au *Essai* de 1921. Les recherches sur la Représentation dans les idées de Benjamin comprennent la différence fondamentale entre *Vorstellung* et *Darstellung*, ce qui nous conduit au dévoilement de l'objet à partir de soi-même, mais avec l'histoire, cependant, par le langage.

MOTS-CLÉ: Walter Benjamin. Critique. Mythe des représentations.

WALTER BENJAMIN Y EL MITO DE LAS REPRESENTACIONES REVELADAS POR EL LENGUAJE

Recebido em 01/05/2011

Aprovado em 26/09/2011

NIETZSCHE E WAGNER: arte e renovação da cultura

*Anna Hartmann de Cavalcanti**

RESUMO:

Ao longo do primeiro período de sua filosofia, Nietzsche desenvolve duas diferentes perspectivas em sua interpretação da obra de Richard Wagner: elabora uma análise positiva, na qual interpreta a arte wagneriana como um movimento de renovação da cultura e, ao mesmo tempo, reflete sobre tal arte a partir de um distanciamento crítico, antecipando importantes aspectos da crítica que irá desenvolver no último período de sua filosofia. Pretendo, neste artigo, examinar essa dupla perspectiva que caracteriza os escritos do primeiro período, procurando, ainda, destacar a atualidade da estética musical de Nietzsche a partir da análise do filme *A vida dos outros* de Florian Henckel.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche. Wagner. Música. Cultura.

* Professora adjunta do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Pós-Doutorado em Filosofia (UFRJ), membro do GT Nietzsche da ANPOF. Autora de inúmeros artigos sobre Nietzsche publicados no Brasil e no exterior. Email: hartmann.anna@ig.com.br

Introdução

Ao longo do século XX foram muitas as especulações sobre os motivos de ruptura entre Nietzsche e Wagner e surgiram inúmeras versões, de partidários de ambos os lados, sobre essa história que envolve um período de grande afinidade, ao longo dos anos de redação de *O nascimento da tragédia* e das *Considerações Extemporâneas*, seguido da ruptura definitiva em 1878. Embora tenha predominado, no que diz respeito a Nietzsche, uma visão polarizada da relação, que opunha a afinidade do período de juventude ao antagonismo do período de maturidade, a partir da publicação integral dos fragmentos póstumos do filósofo, iniciada por Colli e Montinari no final dos anos 60, foi possível identificar nos escritos do primeiro período uma dupla perspectiva: Nietzsche elabora uma análise positiva, na qual interpreta a arte wagneriana como um movimento de renovação da cultura e, ao mesmo tempo, examina a obra de Wagner a partir de um distanciamento crítico, antecipando aspectos centrais da crítica que irá desenvolver no último período de sua obra. Pretendo examinar essa dupla perspectiva que caracteriza os escritos do primeiro período, analisando, em primeiro lugar, o papel fundamental da música na estética de Nietzsche, assim como sua afinidade com a concepção de Wagner, e indicando, na parte final, alguns aspectos da crítica a Wagner desenvolvida por Nietzsche nos fragmentos de 1874 que antecederam a elaboração de *Richard Wagner em Bayreuth*. Procurarei, ainda, na primeira parte do artigo, destacar a atualidade da estética musical de Nietzsche a partir da análise de uma passagem do filme *A vida dos outros* de Florian Henckel.

Música e palavra

Nietzsche, com 26 anos, apenas começara sua carreira como professor e filólogo na Universidade da Basileia quando se tornou amigo de Wagner, já um conhecido compositor, sobretudo com as obras *Lohengrin*, encenada em Weimar, em 1850, com estrondoso sucesso, e *Tristão e Isolda*, representada em Munique, em 1865. Para compreender como desse encontro nasceu uma amizade que marcou época, é importante mencionar que não apenas o jovem Nietzsche compartilhava com Wagner uma profunda paixão pela música, como Wagner era um dedicado estudioso tanto da arte grega quanto da filosofia de Schopenhauer, os principais temas de interesse e reflexão do jovem filólogo. Nietzsche

começara seus estudos de piano muito jovem, tendo elaborado no período de juventude inúmeras composições musicais, além de se dedicar à leitura e escrita de textos sobre estética musical. Essa afinidade pela música o acompanhou por toda vida e foi uma constante fonte de inspiração para sua reflexão filosófica. Wagner, por sua vez, dedicou-se, desde jovem, à filologia clássica e aos estudos de língua grega, tendo estabelecido, desde o início, uma relação entre a Antiguidade e sua própria arte. A partir de seus estudos dos gregos, Wagner elaborou um ideal para sua concepção de música, considerando a filologia não como uma “ciência pura”, mas como um conhecimento capaz de “fecundar” sua experiência artística (Wagner, 2005, pp. 80-83). A arte grega, a filosofia e a música tornaram-se, assim, um objeto de contínua e fecunda troca intelectual entre os dois, tendo tido desdobramentos tanto no ensaio de Wagner, intitulado *Beethoven*, de 1870, quanto na primeira obra de Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, de 1872.

Foi no drama lírico que Wagner manifestou suas criações mais inovadoras, embora sua produção incluía sonatas para piano, sinfonias, marchas e outras formas musicais. Seu projeto de renovação da ópera tradicional estava estreitamente ligado a uma nova interpretação do drama grego, fundado no mito e na força da música, que deveria resultar em uma nova arte alemã (Bosseur, 1997, pp. 757 –766). Paralelamente a sua criação musical, Wagner elaborou uma série de ensaios, nos quais apresentou sua concepção da obra de arte e as transformações que ela deveria suscitar na ópera tradicional. Em seu importante ensaio, intitulado *Ópera e Drama*, de 1851, ele expõe teoricamente a sua concepção da ópera, afirmando que a ópera não é somente música e teatro, mas também uma globalidade na qual intervém simultaneamente música, poesia, gesto, visualidade, ou seja, uma globalidade no sentido do antigo drama grego. A partir de suas leituras das tragédias gregas, especialmente de *Oréstia* e *Prometeu* de Ésquilo, o compositor desenvolve a idéia de uma obra de arte do futuro livre do virtuosismo vazio, no qual a atenção do público era despertada sobretudo pelas exibições de habilidade, que caracterizava as produções operísticas de sua época. Ao contrário da arte moderna, a tragédia grega não era um divertimento, mas um ritual religioso, e nascia dos mitos que continham a sabedoria profunda do povo. A obra de arte trágica era, além disso, uma “forma de arte total”, caracterizada por diferentes expressões artísticas, tais como a poesia, a música e a dança, criadas por um único poeta que escrevia o texto e compunha a música, coreografava as danças e dirigia a apresentação.

No período em que escreveu *Ópera e Drama*, Wagner colocara em questão a primazia conferida pela estética clássica à música absoluta, puramente instrumental, tendo em

vista a elaboração do projeto de uma obra de arte total. Wagner interpretou a *Nona Sinfonia*, na qual Beethoven introduz na orquestra o canto coral, como uma confissão dos limites da música instrumental, desenvolvendo a concepção de um drama musical que realizasse plenamente aquilo que fora apenas indicado por Beethoven, ou seja, a união dos efeitos recíprocos da poesia e do canto, da palavra e da música sinfônica. Wagner defendia uma dupla determinação entre as esferas: de um lado, a música é caracterizada como o elemento materno, de onde nasce a poesia, de outro, uma vez engendrado o drama, a música passa a ser determinada pela palavra, tornando-se um meio de expressão da ação dramática.

Inspirado no papel da mitologia na arte e na cultura gregas, Wagner começou a compor, em 1848, a partir de um conjunto de mitos nascidos das tradições do povo alemão, a primeira versão de *O Anel do Nibelungo*, que teve como título *A morte de Siegfried*. Em uma obra como o *Anel*, iniciada na época em que Wagner envolveu-se com os movimentos revolucionários em Dresden, o mito representava a linguagem criadora do povo e se constituía como meio de expressão de uma arte associada à transformação social. *O Anel do Nibelungo* era um projeto grandioso, a ser encenado em quatro noites consecutivas, e que, por seu enraizamento nas mais antigas tradições do mito alemão, seria capaz de criar nos intérpretes a consciência da missão renovadora do artista e no público “um estado de espírito receptivo e mais reverente” (Spencer, 1995, p.190), abrindo caminho para a reforma da arte e do espírito germânico.

Em 1854, alguns anos depois, Wagner entra em contato com a filosofia de Schopenhauer passando a compreender de forma mais profunda o universo do mito e sua própria criação artística, especialmente a relação entre o drama e a música, o que o leva à reformulação de sua concepção da obra de arte total. Inspirado na filosofia de Schopenhauer, ele coloca a música no centro de sua reflexão sobre a arte, considerando-a o mais claro e completo comentário de um acontecimento, excedendo em clareza a própria poesia, dado que a música é um modo imediato de expressão. A publicação de *Beethoven é expressão* dessa mudança, na qual Wagner revê e modifica a sua visão do drama, enfatizando a primazia da música e seu papel de revelar a essência da ação dramática (Wagner, 2010, pp. 25-26).

Wagner considerava a arte de seu tempo uma espécie de indústria cultural, voltada para o lucro e para entretenimento, sem nenhuma relação com a vida e as experiências do indivíduo. O projeto de construção do teatro em Bayreuth tinha como fim abrir espaço para uma nova concepção de arte, comprometida com a renovação da cultura e com os genuínos valores do povo alemão. Para realizar esse projeto de união entre arte e cultura, Wagner

concentrou todos os seus esforços na construção do teatro de Bayreuth, criando um mundo operístico alternativo, que permitiria, pela primeira vez, a encenação plena de suas obras. Nele introduziu uma série de inovações, como por exemplo, a de apagar as luzes ao longo do espetáculo, o que impedia os espectadores de ler o libreto, e desestimular o aplauso durante os atos. O objetivo de tais mudanças era tornar possível uma experiência imediata e mais completa do mundo musical e visual, não mediada pelo entendimento da palavra escrita. Bayreuth era um verdadeiro teatro experimental: a arquitetura do edifício, a platéia em plano inclinado, a dissimulação da orquestra, que dava a impressão que a música nascia do silêncio, contribuía para criar uma atmosfera de recolhimento próxima a um ritual sagrado.

Nietzsche envolve-se com total entusiasmo no projeto wagneriano de criação do teatro em Bayreuth, compreendendo, desde o início, esse projeto no horizonte mais amplo de uma renovação da cultura. Para compreender a amizade entre Nietzsche e Wagner, e seu posterior rompimento, é importante enfatizar que o mais fecundo diálogo que se desenvolveu entre os dois, e que se desdobrou de diferentes maneiras na obra de cada um, consistiu em pensar criticamente a modernidade à luz da experiência grega, da qual nasce o ideal de renovação da cultura moderna a partir da arte. Em *O nascimento da tragédia*, sua primeira obra, Nietzsche (1992, pp. 25-26) observa no prefácio que para os que consideram a arte um mero entretenimento, talvez pareça escandaloso que um problema estético, a gênese da tragédia grega, seja levado tão a sério. A estes, Nietzsche contrapõe sua concepção da arte como atividade essencial à vida, a partir da qual a existência recebe valor e significação. Mas se a reflexão sobre a arte não se esgota em uma consideração de ordem teórica, é porque há para Nietzsche uma estreita relação entre a teoria estética e a própria vida: a arte não consiste em uma atividade pela qual aprendemos ou adquirimos cultura, a arte é uma experiência, tanto para o artista quanto para o espectador, ela é um acontecimento capaz de gerar mudança e transformação. Vejamos, a seguir, dois diferentes momentos da teoria estética nietzschiana, no período de seu mais estreito contato com Wagner, e a relação que se estabelece a partir dela entre arte e vida.

No início de sua carreira na Universidade da Basileia, em um momento de grande contato com Wagner, Nietzsche profere a conferência “O Drama musical grego”, na qual trata da relação entre música e palavra na tragédia antiga a partir da noção wagneriana de obra de arte total. Nessa conferência, a música é compreendida como um meio a serviço da ação dramática, ela deve sustentar a poesia e acentuar a expressão dos sentimentos. A tragédia é descrita como um jogo recíproco de efeitos, no qual a música realçava o efeito da poesia,

tornando inteligível através da rítmica as palavras da canção, e a dança animada do coro tornava a música visível, conferindo expressão visual ao canto coral (Nietzsche, 2005, pp. 67-68). O ponto central da concepção wagneriana de arte total é a exigência de que o conteúdo da canção seja compreensível, o que equivale a enfatizar no drama a força expressiva da palavra, de seu sentido, em detrimento da música.

Em 1871, ao longo do período de redação de sua primeira obra, período do mais produtivo diálogo com Wagner, Nietzsche aprofunda sua leitura da filosofia de Schopenhauer, desenvolvendo uma nova perspectiva que o leva a se afastar definitivamente da concepção da obra de arte total e a elaborar uma compreensão da tragédia antiga que tem como base a primazia da música absoluta, puramente instrumental. Quanto mais amadurece sua concepção da tragédia antiga, tanto mais se torna clara sua crítica à ópera e ao princípio de subordinação da música à ação dramática que caracterizara a doutrina anterior de Wagner, desenvolvida em *Ópera e Drama*. Tal concepção era representada à época pela chamada música programática, expressão criada para designar a música de tipo narrativo ou descritivo. Essa música se destacava por seu objetivo de descrever objetos e eventos, era como “um prefácio reunido a uma peça de música instrumental para dirigir a atenção do ouvinte para a idéia poética” (Sadie, 1994, p. 636). A crítica de Nietzsche consiste em mostrar que o texto é um programa que enfeitiça o ouvinte e o leva a compreender a composição musical a partir de seu conteúdo programático. A música torna-se um simples meio de expressão do conteúdo textual, de modo que sem o programa deixa de ser compreensível, produzindo as mais disparatadas e estranhas impressões. Nietzsche sugere que a relação de subordinação da música ao texto, como a elaborada pela música programática, tem como consequência a perda da expressividade da arte musical, caracterizada pela dinâmica e pelo movimento, elementos estes distintos em sua natureza do conteúdo determinado e figurativo da palavra. A exigência na ópera de compreensão da palavra corresponde a uma experiência da música que permanece presa a um domínio conceitual, reduzindo o indeterminado do movimento sonoro a um texto previamente dado.

A música como tal, independente do texto, não é composta de conceitos, mas de relações e construções sonoras. Ao longo desse período foi importante, para Nietzsche, a leitura do ensaio *Do Belo Musical*, do crítico musical vienense Eduard Hanslick, que desenvolveu uma interessante reflexão sobre a especificidade da música. Para caracterizar essa especificidade, Hanslick parte do exemplo de uma melodia puramente instrumental, de forte efeito dramático, na qual não seria possível identificar nenhum sentimento determinado,

como raiva ou fúria, mas tão somente um movimento rápido e apaixonado. Se acrescentarmos, porém, a essa melodia palavras de um amor emocionado, a representação desse sentimento poderia também ser atribuído a ela. O autor cita, como exemplo, uma ária de Orfeu que emocionou milhares de pessoas em sua época, cujo texto era: “Perdí minha Eurídice, nada se compara a minha dor” (Hanslick, 1989, p. 45) e observa que essa melodia poderia se adaptar, igualmente, a palavras de sentido oposto: “Reencontrei minha Eurídice, nada se compara a minha alegria”. A música, em suas puras relações, representa somente um movimento apaixonado e este pode ser associado tanto a estados de tristeza quanto de alegria. Hanslick procura mostrar que em uma forma de arte como a ópera é o texto que determina o conteúdo dos sons, de tal modo que sem o texto não é possível associar com precisão sentimentos à música.

Nesse momento de sua reflexão estética, Nietzsche investiga a diferença de natureza entre o mundo do som e o mundo visual, entre a indeterminação e a generalidade do elemento musical e o caráter particular e delimitado da imagem e da palavra. Essa distinção é relevante, pois torna possível pensar duas diferentes formas de recepção da música: de um lado, uma recepção mediada pelo texto da canção, como é o caso da ópera tradicional ou da música programática, nas quais o texto tem o papel de imprimir conteúdo e sentido à melodia, prefigurando já uma determinada forma de compreensão. De outro, uma forma imediata de recepção da música, como acontece quando escutamos uma música puramente instrumental, ou, por exemplo, a *Nona sinfonia*, na qual Beethoven introduz no último movimento sinfônico o poema de Schiller, *Ode à alegria*, cantado por um coro de vozes. Beethoven produz uma tal interação entre a orquestra e o coro de vozes que não percebemos mais o poema de Schiller, mas a voz humana como um instrumento musical unindo-se e interagindo com a orquestra. As vozes do cântico são tratadas como instrumentos humanos, o que significa que o texto que a ela subjaz não nos toca em seu sentido conceitual, da forma como um poema lido nos toca. Enquanto o poema suscita em nós representações, uma determinada compreensão, o canto coral desperta algo que não é da ordem da representação, mas do afeto e da intensidade das sensações. O que é específico na música e no canto coral, segundo Nietzsche, é o elemento tonal, distinto, em sua natureza, do elemento conceitual. É justamente porque a linguagem puramente sonora não pode comunicar nenhum conteúdo conceitualmente determinado que ela torna possível uma compreensão que alcança para além dos limites da palavra e do conceito (Cavalcanti, 2005, pp. 143-158).

O importante no canto coral não está no significado da palavra, mas no júbilo e na alegria, na intensidade afetiva comunicada pela musicalidade das vozes. Nietzsche, em sua reflexão sobre o canto na *Nona Sinfonia*, enfatiza a especificidade da linguagem sonora em relação à dimensão visual e conceitual da palavra e mostra como os sons tornam possível pensar um domínio da experiência além do conceito e da representação. Enquanto a música programática nos convida a apreender algo, a tornar inteligível o texto sob a música, a música desligada do texto nos convida a criar algo ou, em outras palavras, suscita algo que não é da ordem da representação, mas do afeto, desperta impressões que, conectadas à imagens, nos levam a uma experiência. A música é capaz de abarcar o domínio não-figurativo de nossa experiência, as sensações, os afetos, os atos volitivos, desvinculados de qualquer representação. Diferentemente da palavra, que está associada a um conteúdo conceitual, o tom é sem forma ou conceito, tornando possível vivenciar domínios mais profundos da experiência. No exemplo de Orfeu, acima mencionado, a melodia separada de qualquer conteúdo poético representa um movimento rápido e apaixonado, a pura variação afetiva, os graus diferenciados do prazer e do desprazer.

O som cria um elo com aquele elemento indeterminado das sensações, a partir do qual é possível uma experiência mais profunda, singular do mundo não figurativo da música. No fragmento póstumo 19 (143), Nietzsche comenta:

“A música como suplemento da linguagem: muitas sensações e estados inteiros de sensações que não podem ser representados pela linguagem são transpostos pela música” (Nietzsche, 1988, p. 465).

O ouvinte reconstrói a partir da dinâmica e das seqüências sonoras, dos conteúdos de sensação despertados pela música, estados que não se deixam representar pela linguagem e os associa às próprias experiências. Quando esses afetos se convertem em representações, o espectador tem uma experiência capaz de produzir novas perspectivas e formas de interpretação da existência.

O filme *A vida dos outros*, de Florian Henckel, oferece uma bela expressão dessa concepção musical de Nietzsche.¹ O filme relata a vida de Wiesler, agente secreto da Stasi, polícia política da antiga DDR na época em que o muro ainda dividia a parte oriental e ocidental de Berlim. Wiesler era responsável não apenas pela instalação e monitoramento das

¹ Trata-se do filme *A vida dos outros* (Das Leben der Anderen) dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck e lançado em 2006. Produção: Quirin Berg e Max Wiedemann. Intérpretes: Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Martina Gedeck, Ulrich Tukur e outros. Roteiro: Florian Henckel von Donnersmarck. Música: Stéphane Moucha e Gabriel Yared.

câmeras de vigilância, mas também pelos interrogatórios aos suspeitos de oposição ao regime, interrogatórios estes filmados e minuciosamente estudados pelos agentes da Stasi. Wiesler era também professor e formador de novos quadros da polícia secreta, analisando em suas aulas os vídeos dos interrogatórios, a partir dos quais era produzida uma espécie de saber acerca do comportamento subversivo. Essa produção de saber se orienta segundo uma lógica na qual não há lugar para a ação, o indivíduo suspeito não age, apenas se comporta, sendo possível identificar nos sinais de seu comportamento a intenção conspiratória. Percebemos pouco a pouco que Wiesler faz parte de uma maquinaria de vigilância que funciona segundo uma lógica que podemos chamar de lógica produtiva, ou seja, o modo como ele age acaba produzindo, independentemente dos acontecimentos, o suspeito que procura. Ao ser encarregado de um novo caso, o de Dreyman, famoso escritor e dramaturgo da Alemanha oriental, instala câmeras na residência do suspeito, ocupando dia após dia seu posto de escuta, anotando minuciosamente cada palavra, cada acontecimento. No entanto, algo ocorre durante esse processo que abala de modo irreversível suas antigas convicções e o leva a romper com o sistema político e ideológico do regime comunista. Para nossos propósitos, não é preciso descrever como Wiesler é levado a mudar sua visão, basta narrar o momento em que isso ocorre e o papel desempenhado pela música.

Dreyman recebe, por telefone, a notícia do suicídio de seu amigo Albert Jerska, que figura na lista dos suspeitos de oposição ao regime, sendo há anos impedido de se expressar artisticamente. O dramaturgo se afasta do telefone, abre uma partitura intitulada “Sonate vom guten Menschen” e a toca ao piano. Nessa cena, Dreyman não pronuncia nenhuma palavra, apenas se senta silenciosamente ao piano e as vibrações sonoras da música invadem todo ambiente. Wiesler, que ocupa seu posto de escuta, acompanha a cena que assistimos apenas através dos sons: ele escuta o telefone, a voz embargada de Dreyman, o profundo silêncio e, de repente, seu fone é tomado pelo som forte e apaixonado daquela melodia. Seu rosto se transforma e nesse momento vislumbra um caminho que o leva a desmontar peça por peça o mecanismo de vigilância que ajudara a consolidar. Nessa cena domina, do ponto de vista de Wiesler, que apenas escuta, o que Nietzsche chama de elemento tonal, nenhuma palavra, nenhuma imagem. Os acordes despertam no agente uma intensa emoção, que pouco a pouco vai ganhando forma e dá corpo a uma visão que transforma sua existência.

Percebe-se, assim, que é possível articular a reflexão estética de Nietzsche a um âmbito mais amplo de análise, o da relação entre afeto e representação, mostrando como a

criação e recepção artísticas não se esgotam na obra de arte, mas concernem à própria existência do homem, ao que nele constitui a possibilidade de uma experiência criadora.

Música e renovação da cultura

É no horizonte dessa perspectiva em relação à arte e à criação que Nietzsche compreende o projeto wagneriano de construção de um teatro em Bayreuth. Para Nietzsche o projeto artístico wagneriano não se limita a uma forma de expressão cultural, ela se constitui como forma de resistência, o ponto de partida para uma transformação das estruturas da sociedade moderna. O projeto artístico de Bayreuth testemunha a profunda insatisfação com as instituições modernas, a partir da qual nasce a luta “contra o poder, a lei e toda a ordem estabelecida” (Nietzsche, 2009, p. 20). Os participantes do festival não são, desse modo, meros espectadores da nova arte, mas através dela vivem a experiência de ruptura em relação à época moderna. Bayreuth é descrito como um teatro fundamentalmente distinto do teatro moderno, capaz de despertar o que Nietzsche chama de “sensação autêntica” (Nietzsche, 2009, p.137), uma força enraizada na natureza e nas mais profundas energias vitais. O enfraquecimento da vida na modernidade torna necessário um retorno à natureza através da arte. Esse retorno significa o fim da separação entre os domínios da arte e da vida, o que implica uma ampliação da experiência de criação artística, entendida não mais como uma atividade isolada, mas como um poder de dar forma, de criar a própria vida. Assim como a arte é a capacidade de se apropriar da matéria disforme da sensação e criar a partir dela, a vida é ela própria um movimento espontâneo de criação e fixação de formas, um criar artístico em sentido amplo. Esse retorno à natureza não significa, entretanto, a descoberta do que cada um de nós é verdadeiramente, da essência que propriamente nos constitui e que, alienada pelas formas de poder na modernidade, pode ser reencontrada tal como é, inalterada e igual a si mesma. O retorno está ligado à idéia de luta e de criação, ele supõe a atividade de dar forma a si próprio, o que implica um constante exercício de mudança e de transformação.

Assim, Nietzsche coloca o festival de Bayreuth e o movimento artístico a ele ligado não apenas como um movimento que torna possível uma reflexão crítica em relação à modernidade, mas que leva a repensar a vida a partir da arte. Vimos como nos primeiros anos de sua atividade profissional na Basileia, Nietzsche estava ligado a Wagner por uma afinidade que se expressou em um primeiro momento na concepção da obra de arte total e, em seguida,

na concepção da primazia da música em relação ao drama, concepção que passou a caracterizar a trajetória de Wagner a partir da publicação, em 1870, de seu ensaio *Beethoven*. Contudo, durante o longo período de gestação do empreendimento de Bayreuth, durante os anos de 1872 a 1876, ocorrem deslocamentos no modo como Nietzsche e Wagner compreendiam a arte e sua relação com a cultura. Não é possível acompanhar os diferentes momentos desse processo, o que é importante ressaltar, no que diz respeito a Nietzsche, é que este inicia, no final de 1872, uma fase de novas leituras que abrem caminho para direções de pensamento bastante distintas daquelas desenvolvidas anteriormente. Os escritos póstumos são um exemplo das novas direções em que se move o pensamento nietzschiano após a publicação de *O nascimento da tragédia*. No final de 1872, dedica-se ao projeto de elaboração de uma obra sobre os filósofos pré-socráticos, intitulada *A filosofia na época trágica dos gregos*, que é discutida em inúmeros encontros com Wagner e Cosima, mas não chega a ser concluída. Ao longo de 1873, escreve uma série de anotações sobre linguagem, verdade e valor, elaborando um pequeno ensaio intitulado “Sobre Verdade e Mentira no sentido Extra-Moral”, no qual é analisada a natureza metafórica da linguagem. Embora as investigações desse período se desenvolvam de forma experimental, como uma espécie de abertura de novas possibilidades ao pensamento, não deixam de produzir em Nietzsche um movimento de auto-reflexão, no qual tudo o que estivera até então em primeiro plano, como a estética musical e dramática, se torna pouco a pouco objeto de reflexão crítica. A investigação sobre a oposição entre verdade e mentira se reflete nas considerações estéticas e gera a suspeita de que a arte vinculada a um ideal corre o risco de ser tornar instrumento, da mesma forma que a música subordinada ao drama se converte em um simples meio de expressão de um conteúdo programático. É no horizonte dessas novas investigações, que serão cada vez mais difíceis de conciliar com as concepções anteriores, que são retomadas as anotações para o ensaio sobre o projeto artístico wagneriano.

Nas anotações para a elaboração do ensaio *Wagner em Bayreuth*, publicado em 1876, Nietzsche retoma o tema da relação entre música e drama, desenvolvido nos anos de redação de *O nascimento da tragédia*, e o articula à trajetória de Wagner. Em sua reflexão surge um aspecto novo, de conteúdo crítico: a tendência de Wagner em atribuir à arte uma determinada finalidade, a de produzir efeito, finalidade esta, segundo Nietzsche, absolutamente contrária à arte. Nessa série de anotações, de 1874, é traçado o perfil do artista que tem em vista o efeito que sua arte é capaz de produzir. Todas as artes se convertem em um instrumento para realizar o seu grande ideal, a música se torna o meio de expressão de

uma finalidade, o drama como pintura de sentimentos, a encenação dos fortes contrastes, a tendência à exaltação (Nietzsche, 1988, fragmento 32 (16), p.760). Nietzsche retoma aqui o tema da relação entre música e linguagem desenvolvido em sua primeira obra e expressa uma preocupação semelhante à daquela época: a de que a música a serviço do drama perca sua especificidade como arte. Nessa reflexão, a subordinação da música ao drama tinha como consequência a desnaturação da experiência musical, pois o que procedia originariamente do âmbito indeterminado da sensação era transposto para esferas mais determinadas da palavra e da imagem e reduzido a um programa ou conteúdo dramático. Na reflexão de 1874, Nietzsche acrescenta um novo e importante elemento, que se constituirá em um tema decisivo do último período de sua obra: forçar as artes particulares a se converterem em um meio do efeito dramático significa a instrumentalização da própria arte. Nietzsche esboça em tais anotações, pela primeira vez, a suspeita de que na obra de Wagner a música jamais deixou de ser um meio: os motivos dramáticos, os gestos e fórmulas sempre estiveram em primeiro plano. Nietzsche sugere que o alvo de Wagner continuou a ser o efeito, e não o valor artístico, que constitui, como vimos, a atividade de configurar e dar forma às sensações.

Tais suspeitas começam a ganhar forma no primeiro festival de Bayreuth, sobretudo no caráter nacionalista que passa a ser associado à arte wagneriana. Em julho de 1876, Nietzsche viaja para Bayreuth, tomado por uma grande expectativa de encontrar não apenas seus amigos, mas um público de arte que compreenderia em toda sua plenitude a obra wagneriana. No entanto, o jovem filósofo depara-se em Bayreuth com a presença de ilustres personalidades da aristocracia de toda Europa e de importantes autoridades da política alemã, como o imperador Guilherme I, todas indiferentes ao sentido criador atribuído desde o início ao empreendimento. Wagner, por sua vez, além dos ensaios e a direção artística do festival, estava ocupado em reunir personalidades que nada significavam no plano intelectual ou artístico, mas cujo apoio financeiro ou qualquer outro poder de influência eram imprescindíveis para o sucesso do empreendimento (Janz, 1984, pp. 167-174).

Nietzsche expressou a Mathilde Maier, em uma carta de 6 de agosto de 1878, seu profundo desapontamento com o festival: “No que diz respeito a Wagner, eu vira o mais elevado, o ideal. Por isso fui a Bayreuth. Daí minha decepção” (Nietzsche, 1986, p. 344). Essas impressões foram retomadas em *Ecce Homo*, sua autobiografia filosófica, de 1888, onde afirma que o festival lhe mostrara o que havia de inconsistente e ilusório no ideal wagneriano, bastante distante da luta contra “a tradição e toda ordem estabelecida”, do ponto de vista crítico e reflexivo a qual se referira em seu ensaio. O que Nietzsche começa a

perceber é que a presença no festival de Bayreuth dessas grandes personalidades, particularmente das importantes figuras do império alemão, não representava apenas uma tentativa de tornar viável um grande empreendimento artístico, mas era um testemunho do crescente envolvimento de Wagner e Cosima com o projeto político do nacionalismo alemão, representado por Bismarck. Como observou Nietzsche, em *Ecce Homo*, Wagner passou a cultivar princípios morais e políticos que se legitimavam em antigos ídolos encarnados na fórmula nacionalista: cruz, povo e raça. A partir do primeiro festival de Bayreuth, o ideal criado artisticamente por Wagner foi convertido, pouco a pouco, em uma doutrina moral. A arte torna-se um instrumento de ação moral, uma força capaz de fundar uma nova cultura ao tornar possível o despertar do autêntico espírito religioso alemão. A melhor expressão dessa tendência encontramos no comentário de Schüler, estudioso alemão autor de um livro sobre o círculo de Bayreuth: “Essa estreita ligação entre reforma artística e ética constitui o núcleo fundamental do pensamento de Bayreuth. A arte não é jamais um fim em si, seu sentido não é o prazer estético, ela é antes compreendida como um meio da cultura, um instrumento moral e regenerador”.² Nietzsche fará a crítica do culto wagneriano a princípios políticos nacionalistas, associado ao projeto de fundar uma nova cultura a partir do “genuíno espírito religioso alemão”, e irá enfatizar a sua principal consequência: a transformação da arte em um meio de reforma e regeneração moral. Esta era, como vimos, a crítica de Nietzsche nas anotações de 1874, nas quais alertava para o perigo de que a música se tornasse o meio de expressão de uma finalidade, a do drama como exaltação mítica de valores religiosos e morais. Na concepção de Nietzsche, forçar as artes particulares a se converterem em um meio do efeito dramático significa a subordinação da arte a fins morais, a instrumentalização da própria arte. Nela não se manifesta uma arte capaz de criar o novo, a partir da qual o ouvinte era levado a traduzir as sensações suscitadas pela música no universo de suas próprias vivências, formando uma experiência artística singular. A ênfase no efeito obriga as artes individuais a se tornarem meio de fins que lhe são estranhos, nos quais o que está em jogo não é a criação, a atividade de dar forma às próprias sensações, mas o que Nietzsche denominou de arte narcótico, arte que procura dissimular as misérias da vida, produzindo no espectador repouso, esquecimento de si ou agindo como estimulante.

Após o festival de Bayreuth, em agosto de 1876, a música de Wagner deixa de significar para Nietzsche uma arte capaz de trazer o novo, iniciando-se o distanciamento que culmina na ruptura definitiva em 1878, com a publicação de *Humano demasiado humano*,

² Schüler citado por Zumbini, 1990, p. 249.

livro que implica um questionamento da metafísica da arte e das concepções estéticas desenvolvidas no primeiro período de sua obra e abre caminho para a mudança decisiva que transformará sua filosofia nos anos seguintes.

Referências

BOSSEUR, D. Richard Wagner In: MASSIN, J. e B. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CAVALCANTI, A. H. *Símbolo e Alegoria: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche*. São Paulo: Annablume; Fapesp, Rio de Janeiro: DAAD, 2005.

DIAS, R. *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

JANZ, C.P. *Nietzsche. Biographie*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1984.

MACEDO, I. *Nietzsche, Wagner e a Época Trágica dos Gregos*. São Paulo, Annablume, 2006.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Briefe*. hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Berlim/ Nova York/ Vol. 5. Munique: Walter de Gruyter, 1986.

NIETZSCHE, F. *Sämtliche Werke* hrsg. v. G. Colli e M. Montinari. Berlim/ Nova York/ Vol. 7. Munique: Walter de Gruyter, 1988.

NIETZSCHE, F. O Drama musical grego In: *A visão dionisíaca de mundo e outros textos de juventude*. Trad. de Marcos Sinésio Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SPENCER, S. Bayreuth e a idéia de um teatro de festivais In: MILLINGTON, B. (Org) *Wagner um compêndio. Guia completo da música e da vida de Wagner*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WAGNER, R. Carta Aberta a Nietzsche In: Machado, R (Org). *Nietzsche e a polêmica sobre o Nascimento da Tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WAGNER, R. *Beethoven*. Trad. Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ZUMBINI, M. Nietzsche in Bayreuth. Nietzsches Herausforderung, die Wagnerianer und die Gegenoffensive In: *Nietzsche-Studien* 19 (1990).

NIETZSCHE AND WAGNER: art and cultural renovation

ABSTRACT:

Over the course of the first period of his philosophy, Nietzsche developed two different perspectives in his interpretation of Richard Wagner's body of work: he detailed a positive analysis in which he interpreted Wagnerian art as a renovative movement of culture, while at the same time reflecting on the art from a critical perspective, anticipating important aspects of the criticism that he would develop in the final period of his philosophy. The purpose, in this article, is to examine this dual perspective that characterized the writings of his first period, furthermore seeking to highlight the contemporariness of Nietzsche's musical aesthetics through analysis of Florian Henckel's film, *The Lives of Others*.

KEYWORDS: Nietzsche. Wagner. Music. Culture.

NIETZSCHE ET WAGNER: art et rénovation de la culture

RÉSUMÉ:

Tout au long de la première période de ses idées philosophiques, Nietzsche a développé deux différentes perspectives pour faire une interprétation de l'oeuvre de Richard Wagner. Ainsi, il a fait une analyse positive, où il a interprété l'art wagnerien comme un mouvement de rénovation de la culture et, en même temps, il a réfléchi sur cet art dans une distanciation critique. Il va aussi anticiper certains aspects de leur position critique qu'il développera dans la dernière période de sa pensée. Cet article a pour l'objectif de examiner cette double perspective qui caractérise leurs écrits de la première période, et chercher, encore, de mettre en évidence l'actualité de l'esthétique musicale de Nietzsche, en considérant l'analyse du film *La vie des autres* de Florian Henckel.

MOTS-CLÉS: Nietzsche. Wagner. Musique. Culture.

Recebido em 17/09/2011

Aprovado em 17/10/2011

©2011 *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 CLÍNICA PSICANALÍTICA DO ATO INFRACIONAL: os impasses da sexuação na adolescência¹

*Christiane da Mota Zeitoune**

RESUMO:

Este artigo visa discutir, a partir do atendimento a adolescentes autores de ato infracional e em cumprimento de medida socioeducativa, a hipótese de que o envolvimento do adolescente com o ato infracional é uma resposta ao encontro com o real do sexo e evidencia o embaraço que o adolescente experimenta ao ter que tomar posse do atributo fático. O afrouxamento dos laços familiares e o empuxo ao consumo, que caracteriza a nossa civilização contemporânea, fazem com que os adolescentes tenham mais dificuldades de subjetivar a lei, de inscrever a castração e, conseqüentemente, se embaracem ao ter que assumir uma posição sexuada. Na relação com o Outro, no lugar de fazer um sintoma neurótico, o adolescente faz um ato. O ato é uma resposta que exclui o sujeito, mas que produz conseqüências. É a partir das conseqüências do ato que o analista irá operar, buscando produzir uma resposta subjetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise. Adolescência. Ato infracional. Sexuação. Responsabilidade.

¹ Este artigo apresenta a tese de doutorado, orientada pela Profª. Dra. Tania Coelho dos Santos e defendida no Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em agosto de 2010, com o financiamento da CAPES.

* Doutora em Teoria Psicanalítica - UFRJ, Mestre em Psicologia Clínica – PUC/RJ, Psicóloga do Departamento Geral de Ações Sócio-Educativas. E-mail: christianezeitoune@gmail.com

Introdução

O mergulho teórico na teoria psicanalítica não se faz sem efeitos, pois trata-se de um saber que nos afeta, que engaja a nossa subjetividade. O desenvolvimento dessa pesquisa, realizada no curso de doutorado do Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, teve como efeito a elaboração de uma estratégia de intervenção no atendimento ao adolescente em conflito com a lei no âmbito do cumprimento da medida socioeducativa, a partir da psicanálise aplicada.

Atualmente, os psicanalistas, ao intervirem nas áreas da saúde, do jurídico ou da educação, participam e afetam a construção de políticas públicas em diversos campos. Contudo, como tomar o saber inconsciente como vetor possível em uma instituição onde predomina o discurso jurídico, correccional e repressivo? Como promover uma mudança subjetiva nesses jovens capturados pela pobreza e pela fragilidade dos laços sociais? A que seus atos infracionais vêm responder?

No Rio de Janeiro, o DEGASE – Departamento Geral de Ações Socioeducativas – é o órgão responsável pela execução das medidas socioeducativas de internação e semiliberdade aplicadas pela Vara da Infância e da Juventude do Estado do Rio de Janeiro. Possui seis unidades de internação e dezessete unidades de semiliberdade, que são conhecidas como CRIAADs - Centro de Recursos Integrados de Atendimento ao Adolescente - distribuídas pelo Rio de Janeiro, Grande Rio e interior.

Desde a sua criação, prevalecia no DEGASE, nos moldes do sistema penitenciário, a repressão, a intimidação e a violência, em detrimento das ações socioeducativas. Apesar dos esforços dos diversos profissionais envolvidos no atendimento ao adolescente – médicos, psicólogos, assistentes sociais, pedagogos e educadores – em implementar a doutrina de proteção integral ao adolescente em conflito com a lei, conforme estabelecido pelo Estatuto da Criança e do Adolescente, foi somente a partir de 2006 que uma série de reformulações políticas nas esferas federal, estadual e municipal deflagraram dentro do próprio sistema socioeducativo a necessidade de revisão da política de atendimento. Esta mudança teve o objetivo de atender as diretrizes preconizadas no Sistema Nacional de

Atendimento Socioeducativo - SINASE, visando promover a inclusão e a responsabilização do adolescente que comete ato infracional.

Portanto, somente depois de dezesseis anos de promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente, o Brasil conseguiu definir parâmetros para o atendimento socioeducativo com bases éticas e pedagógicas. Instituiu-se uma referência para a estruturação do Sistema de Atendimento Socioeducativo nos estados e municípios através da articulação das várias áreas das políticas públicas, de forma que o atendimento ocorre fundamentado no princípio da incompletude institucional e na perspectiva da inclusão social dos adolescentes.

Contudo, a reestruturação do sistema socioeducativo é lenta e enfrenta dificuldades. O desafio desse trabalho, que reúne educadores, psicólogos, assistentes sociais, autoridades públicas e jurídicas confrontados com a complexidade e gravidade do problema, é compartilhar a responsabilidade ética de encaminhar e elucidar os impasses. Espera-se encontrar possíveis soluções para além da assistência e ações calcadas em modelos adaptativo-repressivos. Quando ofertamos a esses sujeitos considerados “carentes” aquilo que consideramos ideal para suprir suas carências, sem levar em conta a forma particularizada do desejo de cada um, o resultado é a própria ineficácia dos programas sociais (Santiago, 2009).

O atual modelo de atendimento ao adolescente em conflito com a lei nos impulsiona a repensar a nossa prática. É necessário construir uma política de atendimento onde, além do acesso aos direitos e às políticas públicas, faça surgir o sujeito implicado nas suas ações e responsabilizado por elas, retirando-o da posição de vítima. A questão de uma “ressocialização” seria, assim, deslocada para se introduzir uma reflexão eminentemente ética.

Estamos no campo do sujeito. Rompendo com as éticas da tradição filosófica no âmbito da moral, a psicanálise vai revelar a impossibilidade original do homem de distinguir o bem do mal. O amor e o ódio podem ser encontrados juntos na mesma pessoa. E explica como um abnegado membro da comunidade pode revelar-se um egoísta e como a exacerbação do sentimento de culpa pode levar ao crime. A descoberta das determinações inconscientes da ação humana abalou a relação do homem com o “Bem”. Para Freud (1930, p. 170) os “juízos de valor do homem acompanham diretamente os seus desejos de felicidade”. Contudo, a questão da felicidade está relacionada à economia da libido e não a regras éticas que assegurem, pelo seu exercício, o advento do “Supremo Bem”.

Assim, dada a complexidade da relação do homem ao que se apresenta para ele como felicidade e prazer, um campo ético se coloca para a psicanálise, ética esta que responde

à descoberta freudiana do inconsciente e ao desejo indestrutível que exige satisfação. A satisfação faltante será marcada no campo da psicanálise como uma fenda impossível de ser suturada.

Por essa via, a experiência analítica não é orientada por valores ideais, onde haveria um “Bem” a ser atingido. O processo analítico é dirigido por pressupostos que não se limitam ao discurso da ciência - o qual é delineado pelo ideal do saber absoluto -, nem se confunde com a religião – que é orientada por uma doutrina ou um corpo de preceitos morais. Como afirma Lacan em seu retorno a Freud, o ato analítico deve fazer advir um sujeito responsável pela singularidade do seu desejo (Lacan, 1959-1960). O que a psicanálise propõe para reger as ações do sujeito é o desejo, cuja falta é estrutural, constituinte e faz objeção a qualquer tipo de universalidade, pois é o que o sujeito tem de mais particular.

O sujeito nasce dividido, por um lado tomado pelas exigências pulsionais, por outro pela linguagem, pelo significante. Ao entrar na ordem da linguagem, algo ficou para sempre perdido – o encontro perfeito com o objeto do desejo. A dimensão do desejo está vinculada à incidência da linguagem, deixando o sujeito, o saber e o sexo numa certa relação onde a impossibilidade se instaura como condição do inconsciente. Por razões de estrutura, a satisfação esperada e a que é encontrada não são proporcionais. O gozo da pulsão não é o mesmo que o bem-estar do sujeito.

O que o sujeito quer é a felicidade. É isso que ele busca incessantemente na vida. Porém, ele se depara com a impossibilidade dessa satisfação plena. É o preço que se tem que pagar para viver em sociedade. A castração, a interdição do incesto, a instauração da Lei e a sublimação da pulsão são marcas fundamentais da cultura e, como tal, deixaram dívidas. Entrar na cultura equivale a se dividir e a se deparar com o impossível, isto é, com a falta. A incidência da Lei sobre os sujeitos rouba-lhes uma parcela de gozo tributada à linguagem e à vida em sociedade.

Como assinala Lacan (1964, p. 38): “O pai, o Nome-do-Pai, sustenta a estrutura do desejo com a lei [...]”. Entretanto, a montagem “nome do pai e significante fálico” - que articula desejo e gozo - atravessa uma dura prova em todos os níveis da civilização contemporânea (Miller, 2004, p. 18). Com a ascensão do objeto mais-de-gozar ao zênite social, as normas que regulamentam os laços sociais mostram sua insuficiência em fixar o gozo e a obediência à lei vacila. O gozo não é mais regulado pelo recurso da identificação ao pai, ao Direito e às tradições, o que marca a entrada numa nova era, na qual “a perseguição ao gozo é, doravante, uma ideia nova em política.” (Idem).

Esse apelo contemporâneo ao gozo dificulta o reconhecimento da lei por falta de uma base discursiva que confira apoio e significado à impossibilidade do gozo. Se não há lugar onde ancorar a lei e a interdição, não há como o sujeito se deparar com a falta e com o impossível. O resultado disso é que, na medida em que o sujeito não consegue localizar simbolicamente a falta em si mesmo e no outro, perde-se a dimensão do impossível e do proibido. A violência passa a ser um puro ato sem a intermediação da simbolização introduzida pela metáfora paterna.

Como efeito, o mal-estar retorna simbolicamente através dos sintomas, bem como em atuações. Vemos isto nas toxicomanias, nos atos infracionais, nas violências e no uso abusivo do álcool pelos jovens. Há, nesses casos, a indicação de uma falha na função paterna como representante da Lei.

O declínio da função paterna repercute na transmissão da significação fálica, deixando de produzir o efeito desejado de ser a referência simbólica que organiza a subjetividade. O ato infracional aparece, então, como um modo de resposta aos impasses do sujeito frente à castração. Ele não responde ao impossível através dos sintomas e dos sonhos, mas pela ação.

Percorrendo os textos de Freud e Lacan e de alguns autores do Campo Freudiano, pretendi demonstrar que o afrouxamento dos laços familiares e o empuxo ao excesso e ao consumo que caracteriza a nossa cultura atual contribuem significativamente para que os adolescentes tenham mais dificuldades frente às questões em jogo na sexuação: a identificação sexual e a escolha de objeto. A hipótese desenvolvida nessa pesquisa é que o ato infracional surge, então, como uma forma de solucionar os impasses com os quais o adolescente se vê confrontado nesse momento de sua vida – os quais dizem respeito ao real do gozo e da sexualidade - encenando em seus atos uma tentativa de encontrar uma saída e uma forma de se manterem no laço social. Daí a importância de elevar o ato à categoria da responsabilidade e da verdade do sujeito.

Mas, por que a via da sexuação é a mais relevante? Por que, num dado momento, o adolescente não consegue fazer de outra forma, senão expressar através de um ato, a angústia que não consegue traduzir em palavras? Por que, ao entrar na adolescência, ele vai buscar essas referências no “crime” e não no universo do estudo ou do trabalho? Que tipo de resposta oferecer a estes jovens, que utilizam esta encenação para dizerem alguma coisa? É possível retificar algo dessa posição no âmbito do cumprimento da medida socioeducativa?

O que se coloca aqui é o impasse com a castração. A pesquisa em psicanálise está intimamente ligada à clínica. Foi justamente a partir do atendimento aos adolescentes envolvidos com atos infracionais que construí a hipótese desenvolvida nesta pesquisa e encontrei respostas para essas questões.

O percurso da pesquisa

A pesquisa foi realizada em duas etapas no período de 2007 a 2010. Na primeira etapa², através de 200 atendimentos realizados no período de agosto a dezembro de 2007, coletei dados referentes à idade, ao número de entradas no Sistema Socioeducativo, ao tipo de ato infracional praticado, ao que motivou a prática do ato infracional, à vida familiar, à escolaridade e ao uso de drogas. Buscava construir os laços sociais desses adolescentes e, para além das carências materiais, familiares e sociais, sua posição subjetiva e implicação frente ao ato infracional praticado.

Esses atendimentos foram realizados no Núcleo Biopsicossocial Anita Heloisa Mantuano, atual Centro de Socioeducação Gelso de Carvalho Amaral (CENSE-GCA). Trata-se de uma unidade do DEGASE por onde passam todos os adolescentes encaminhados pela Delegacia de Proteção à Criança e ao Adolescente ou pela Vara da Infância e da Juventude, de modo que o atendimento nessa unidade permite visualizar um universo representativo dos adolescentes que entram no DEGASE.

A segunda etapa da pesquisa contemplou o atendimento individual aos adolescentes que estavam cumprindo medida socioeducativa de semiliberdade. Foi realizada no CRIAAD situado na Ilha do Governador. Nesse tipo de unidade, os adolescentes saem pela manhã para estudarem e fazerem cursos, retornando à noite para dormir. A maioria vai para a casa dos responsáveis nos finais de semana. Todas as suas saídas são reguladas através de folhas de frequência nas quais são registrados os horários de saída e de retorno à unidade.

São muitas as dificuldades que se apresentam nesse serviço. O CRIAAD da Ilha do Governador é a unidade que recebe maior quantidade de adolescentes. Conseqüentemente, o número de evasões é elevado. Os casos mais difíceis de serem manejados nessas unidades são os de toxicomania. Além da dificuldade diagnóstica,

² Acerca da primeira etapa da pesquisa, remeto o leitor a um artigo de minha autoria publicado na Revista eletrônica Asephallus - Revista eletrônica do Núcleo Sephora de Pesquisas sobre o Moderno e o Contemporâneo. Disponível em: <<http://www.nucleosephora.com/asephallus/numero08/index.html>>.

principalmente nos casos em que há comorbidade, em suas sucessivas atuações, a maioria desses jovens evade ou descumpre a medida, o que impossibilita qualquer tipo de intervenção³.

Embora poucos jovens possam ser considerados toxicômanos, grande parte deles faz uso de drogas, de modo que outro problema enfrentado no dia-a-dia na unidade é a tentativa dos jovens de entrar com drogas na instituição. Quando retornam à unidade, eles são revistados, e se forem pegos portando alguma droga, são levados para a delegacia, autuados e apresentados ao juiz da Vara da Infância e da Juventude em audiência especial. Isso, sem dúvida, interfere no cumprimento da medida socioeducativa, pois interrompe a frequência nos cursos, na escola e nos tratamentos em que estão inseridos.

Podemos perceber essa atuação do adolescente como sendo da ordem de um acting out, um apelo a que se faça algum tipo de intervenção. Contudo, qual é a intervenção possível nesses casos? Como salienta Lacan (1962-63), o acting out clama pela interpretação, mas a questão é saber se esta é possível. Questão esta que também procuramos elucidar ao longo dessa pesquisa.

Por outro lado, nessas instituições, a chegada de novos adolescentes muda a dinâmica da unidade, principalmente quando são lideranças, seja na comunidade onde moram, seja nas instituições por onde passaram. Muitas vezes, o tumulto é inevitável. Esse tumulto pode ser “lido” como a única possibilidade do jovem de tomar a palavra e assim fazer sua entrada como sujeito. Na prática, tolerar esse tumulto, colocando limites claros, evitando o confronto e a punição por si só, é uma forma de mostrar ao jovem que ele pode ser ouvido e que possui outras maneiras de expressar o que sente.

Contudo, como vimos, sempre prevaleceu no DEGASE a repressão, a intimidação e a visão da medida nos moldes do sistema penitenciário correccional e não socioeducativo. Diante disso, logo se evidenciou a importância de um trabalho subjetivo com os agentes de disciplina, na medida em que desempenham relevante papel na ocorrência dos confrontos.

É importante ressaltar que existe um mal-estar na relação entre os agentes de disciplina e os adolescentes que não será eliminado. Esses jovens estão cumprindo uma medida socioeducativa porque praticaram um ato infracional e os agentes, no exercício de sua

³ É comum alguns adolescentes descumprirem a medida socioeducativa, isto é, saírem para suas atividades e não retornarem, ou evadirem, por não quererem cumprir a medida socioeducativa imposta. Esses casos são comunicados ao Juiz da 2ª. Vara da Infância e da Juventude. Se o adolescente não se apresentar em tempo hábil ao referido juizado, é expedido um mandado de busca e apreensão e o adolescente pode ter sua medida regredida para uma medida socioeducativa de internação por determinação judicial.

função, são aqueles que os farão cumprir a lei. Mas é possível trabalhar esse aspecto para que os agentes não fiquem confundidos com a função que exercem e que façam valer a lei, sem se confundir com ela, podendo, assim, ter uma intervenção que não precisa ser no registro da violência.

Outro aspecto a ser considerado e trabalhado é a família. O atendimento familiar é feito quando o adolescente dá entrada no CRIAAD, mas é comum a família delegar aos profissionais do deste centro a função de efetuar a matrícula escolar, de providenciar documentação entre outras ações necessárias ao verdadeiro exercício da cidadania, das quais esses jovens estão excluídos. Entretanto, se a família não é envolvida em todo esse processo, se desresponsabiliza ou vitimiza o filho, impede que se possa localizar o que não vai bem nessa relação ou no processo de transmissão. É importante a implicação da família para que, a partir daí, seja possível retificar a relação entre pais e filhos, fortalecer os vínculos familiares e envolvê-los na educação de seus filhos de maneira responsável.

Foi através desta pesquisa que encontrei estratégias de intervenção para dar conta das demandas subjetivas que estão associadas ao uso de drogas, à violência e ao mal-estar que se apresenta nesse serviço. A atuação dos psicanalistas na interface com o jurídico nas penitenciárias, na execução de medidas socioeducativas e com a clínica das toxicomanias têm dado provas de que a psicanálise tem muito a contribuir ao apostar no inconsciente e na emergência do sujeito.

O ato infracional e os impasses da sexualização na adolescência

O atendimento individual revelou os impasses que o adolescente estava vivendo naquele momento de sua vida. Sem projetos, muitos já estavam fora da casa dos pais. Podendo fazer tudo, sem que lhes fossem cobrado qualquer responsabilidade, viviam intensamente as relações com as namoradas. Encontros marcados por ciúmes e brigas que sempre acabavam em agressão, marcando a tensão no campo da sexualidade. Em suas falas apareciam o fascínio pelo uso da arma de fogo, pelo dinheiro, pela fama e o sucesso com as mulheres que o envolvimento no mundo do crime lhes proporcionava.

Freud (1905) sempre salientou a importância do papel da sexualidade na organização psíquica e na estruturação do sujeito, assim como a puberdade como o momento

de encontro com o real do sexo, quando o jovem deverá responder a questão adiada da diferença sexual e da escolha de objeto.

Dando outra dimensão à natureza da sexualidade humana, Freud (1924) vai mostrar que nascemos biologicamente homem ou mulher, mas isso não é suficiente para que cada sujeito se localize quanto ao seu sexo. A constituição da identificação sexuada e do objeto do desejo depende da passagem pelo complexo de castração e pelo complexo de Édipo. Logo, a sexualidade humana não é consequência direta da realidade biológica e sim um fato de civilização, de linguagem e de cultura.

Na puberdade, o corpo se transforma e o sujeito se confronta, de maneira lógica, com a “não relação sexual”. É o momento onde a pulsão sexual se coloca a serviço da função reprodutiva, colocando à disposição do sujeito o ato sexual. Contudo, longe de tornar a relação sexual possível, suscita fantasias que o afastam dela, revelando aí um paradoxo. Ao mesmo tempo em que a maturação biológica torna possível a realização do ato sexual, faz com que o sujeito desperte para o impossível dessa relação. O encontro entre um homem e uma mulher não se baseia na realização genital, mas na falta apontada pela ausência do falo.

Nesse momento, os conflitos são vividos intensamente porque o sujeito não dispõe de nenhuma resposta pronta frente à confusão pulsional que se opera diante das modificações que ocorrem em seu corpo e do encontro com o Outro sexo. Para o ser humano, diferentemente do animal, não existe nenhum saber quanto ao sexo, nem ao encontro com o Outro sexo no real. Privado da solução animal do instinto, mas tomado pela pulsão e do fato de sua inserção na linguagem, o sujeito se defronta com a estrutura do buraco, este vazio da relação entre um homem e uma mulher. Para a psicanálise, a relação entre os sexos não se baseia no ideal de complementaridade.

A delicada transição da adolescência, momento de encontro com esse real do sexo, provoca angústia. Tornar-se homem ou mulher envolve uma nova amarração a partir do que se operou na estrutura na passagem pelo complexo de Édipo e pelo complexo de castração, os quais serão ressignificados nesse momento. As circunstâncias em que acontece o encontro com o parceiro sexual presentificam o modo como, nesse segundo tempo, a castração foi simbolizada e validada, que, no caso do homem, se coloca pelo uso que se pôde fazer da função fálica.

Ao longo da elaboração da tese, percorrendo as formalizações lacanianas sobre lógica da sexuação, vimos que para entrar na dialética fálica, o menino tem que se deparar com o fato de que não tem aquilo que tem. Assumir uma posição viril implica abrir mão do

narcisismo do órgão. O homem experimenta no mecanismo da tumescência e da detumescência a verdade da castração. O pênis faz semblante do falo, porém a detumescência evidencia que, no ápice do encontro sexual, o falo se presentifica como ausência (Lacan, 1962-63).

O que está em jogo na lógica masculina da sexuação é o falo como objeto perdido que se visa a recuperar. Lacan (1971) ressalta, neste sentido, a importância da transmissão paterna do semblante fálico. É o pai, como exceção que funda a regra, que desvela para o sujeito a impossibilidade de ter o falo de outro modo que não seja pela falta, ao mesmo tempo em que instaura a possibilidade de se utilizar das insígnias fálicas como semblante. Se o pai falha ao transmitir a dimensão do semblante no qual o falo se inscreve, o sujeito fica preso na crença de que é possível ter o falo de outro modo que não seja por sua ausência.

O que aprendemos com os casos dos adolescentes envolvidos nos atos infracionais é que, diante da fragmentação dos laços familiares e da ausência de um Outro paterno que se faça representar simbolicamente de modo claro e consistente, o sujeito não consegue servir-se do Nome-do-pai para regular suas pulsões e seus laços sociais de acordo com o princípio do prazer. Cria-se, assim, um impasse na subjetivação da sua posição sexuada.

Os laços de família modernos, tais como Freud os reconhecia no complexo de Édipo, eram laços hierárquicos da célula familiar, em que o pai de família representava a moral, a lei e a tradição, fazendo a função de um Outro consistente. Hoje, o Outro não proíbe nada, mas incita a gozar e a ir além dos limites da moral repressiva (Coelho dos Santos, 2006).

O discurso contemporâneo fez vacilar os semblantes que davam sustentação às diferenças sexuais, colocando pai, mãe e filhos em uma relação igualitária. Isso teve como consequência o enfraquecimento da dimensão do semblante no aparelhamento do gozo, uma vez que provoca o apagamento das diferenças geracionais e sexuais.

Segundo Miller (2004), a montagem “Nome-do-Pai e significante fálico” - que articula desejo e gozo - atravessa uma dura prova em todos os níveis da civilização. Por outro lado, a “ascensão do objeto a ao zênite na civilização contemporânea” (Lacan, 1970, p. 411) promove o objeto da pulsão no lugar do significante do ideal. Não conseguindo se servir adequadamente do Nome-do-Pai, esses jovens se servem de algumas práticas de gozo oferecidas pela cultura (a droga e o objeto a ser consumido a qualquer preço), as quais

encobrem o verdadeiro conflito entre o desejo e o eu e os impedem de elaborar uma resposta sintomática, subjetiva e singular. Sem referências identificatórias, eles não fazem laços com o Outro e tamponam a sua divisão com o falso mais-de-gozar implícito nos gadgets.

Assim, diante do declínio da função paterna e da fragilidade dos laços familiares que assistimos na cena contemporânea, o sujeito tem mais dificuldade de subjetivar a lei, inscrever a castração e, conseqüentemente, se embaraça ao ter que assumir uma posição sexuada. Como afirma Lacan (1969-70), os discursos - os quais aparelham os laços sociais, regulando o gozo - se articulam em uma ordem precisa e se apoiam na tese de que o real é impossível e de que não há outro modo de articulá-lo senão por meio da lei, isto é, da estrutura que divide o sujeito. A lógica fálica, edipiana, ao situar o real como o gozo impossível, se, por um lado, proíbe o gozo primordial da mãe, por outro, no que diz respeito ao gozo do órgão, o torna possível pela via do desejo.

O discurso capitalista apaga o efeito de impossibilidade e promove um empuxo ao consumo e ao gozo. Os objetos são oferecidos ao sujeito como meio de recuperação da satisfação pulsional. Esse discurso, ao abolir a categoria do impossível, anula o sujeito do inconsciente, fazendo-o acreditar que o objeto lhe é acessível. Como efeito, o sintoma, como resposta do sujeito do inconsciente, não se formula. Em seu lugar surge o ato. Os atos surgem no lugar de uma estrutura simbólica. Nesta perspectiva, o ato infracional apontaria para um rompimento com a significação fálica em relação à questão do desejo e do gozo. Com o seu ato, o adolescente vai em busca do objeto fora da sua significação fálica de um gozo não regulado pela castração.

Sintoma, Acting Out e passagem ao ato

Retomando As articulações teóricas realizadas por Lacan (1962-63) no Seminário 10, “A Angústia”, mostram que o encontro com o desejo do Outro, ou seja, se deparar com a sua falta, provoca angústia. A angústia é o sinal desse encontro.

No início deste seminário, Lacan retoma o grafo do desejo apresentado no Escrito “Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano” (Lacan, 1960). O grafo apresenta onde se situa o desejo em relação a um sujeito definido por sua articulação pelo significante. A pergunta, localizada em suspenso no piso superior do grafo, é a chave do que a doutrina freudiana introduz sobre a subjetividade: Che vuoi? Que ele quer de

mim? - interrogação fundamental que irá estruturar o desejo como desejo do Outro. Essa interrogação - “Che vuoi?” - é a que melhor conduz ao caminho de seu próprio desejo. Ela convoca o sujeito à ordem da angústia em sua relação com o desejo do Outro, angústia que ele procurará de todas as formas neutralizar através da construção da fantasia (\$ ◇ a). A fantasia está vinculada a esse ponto de falta no Outro, como lugar do significante.

O sujeito neurótico estabelece uma relação com a falta de objeto através da construção da fantasia. Essa fantasia de que o neurótico se serve o defende da angústia e vela a falta. A angústia sinaliza um encontro com o real que pode desencadear sintomas e inibições, mas também passagens ao ato e acting out. No mesmo seminário ao qual nos referimos, os atos são considerados como uma forma de defesa contra a angústia que surge diante do encontro com o objeto.

No sintoma, o encontro com o objeto que provoca a angústia, é metaforizado através da fantasia. Nos casos do acting out e da passagem ao ato, o sujeito não encontra apoio simbólico para inscrever a castração como falta. Lacan (Ibid., p. 137) destaca que, enquanto no acting out há um apelo ao Outro, na passagem ao ato há um “não querer saber mais nada”, uma saída de cena que não deixa mais lugar à interpretação, nem para o jogo significante.

Podemos constatar que a clínica de nossa época nos apresenta cada vez mais sujeitos que se consultam por seus atos e não por seus sintomas. Miller (1998) define essa clínica em que prevalece um ‘fazer’ no lugar do ‘dizer’ - onde o ato suplanta o dito - como as das ‘patologias do ato’. Na relação com o Outro, no lugar de fazer um sintoma, o adolescente faz um ato: não pensa, atua. O ato é uma resposta que exclui o sujeito, mas que produz consequências. É a partir das consequências do ato que o analista irá operar, buscando produzir a partir desse ato uma resposta subjetiva. Para isto, é necessário elevar o ato, tipificado como crime, à categoria da responsabilidade e da verdade do sujeito.

Responsabilidade

A responsabilidade em psicanálise está relacionada aos modos de resposta subjetiva do sujeito frente ao ato, tal como Lacan (1965, p. 873) afirma no Escrito “A Ciência e a Verdade”: “Por nossa posição de sujeito, sempre somos responsáveis”.

Sujeito tomado numa divisão constitutiva entre saber e verdade. Ao postular a existência do inconsciente, a verdade para Freud vai aparecer no erro e no tropeço, como nos chistes, atos falhos, sintomas, indicando que a dimensão do sujeito que fala não se confunde com o eu, reconhecido não como lugar da verdade, mas do ocultamento. O inconsciente aparece, então, como um modo de “tropeço, desfalecimento, rachadura” (Lacan, 1964, p. 30). Quando alguma coisa emerge através do sonho ou do lapso, isso aparece como uma descontinuidade, em uma alteridade radical para o sujeito.

Lacan articula todas essas formulações do inconsciente ao estatuto do sujeito: o sujeito é o que um significante representa para um outro significante. O ser humano é um ser de pura linguagem. Sua verdade, isto é, seu próprio ser, se maneja de uma palavra à outra, o que permite a Lacan (1964, p. 37) definir no Seminário 11, o verdadeiro estatuto do inconsciente: “[...] o estatuto do inconsciente [...] é ético”, e acrescenta: “Freud, em sua sede de verdade diz: ‘Seja como for, é preciso chegar lá’”. Deste modo, não basta somente responder pelos nossos atos ou por nossos atos falhos. Como aponta Freud, o ser humano é responsável até mesmo por seus próprios sonhos. É preciso chegar lá para ver do que ele retorna, mesmo que seja diante do que lhe causa horror.

Freud (1925) sustenta, assim, um caráter particular da responsabilidade que não coincide com responsabilidade jurídica e nem moral. A responsabilidade do sujeito está relacionada à coragem de deixar falar o inconsciente - esse saber não sabido - que portamos em nós por sermos seres de linguagem. Frente àquilo que aparece como estranho é preciso tomar um posicionamento ético. Dessa forma, o ato que teve como consequência uma resposta jurídica desempenha uma função na vida do jovem e na sua relação com o Outro, sendo importante recuperar a sua participação nesse ato a fim de tornar possível para ele responsabilizar-se por isso e retificar sua posição subjetiva.

No Escrito “Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia”, Lacan (1950) ressalta a importância do assentimento subjetivo da culpa e da função de expiação do crime que tem a punição. A responsabilidade, isto é, o castigo, é função exclusiva do Estado (Lacan, 1950). É um chamado ao sujeito para responder por aquilo que, do seu ato, infringe a lei. A partir da responsabilidade penal, será possível promover a assunção subjetiva da falta. No Brasil, é através do cumprimento da medida socioeducativa aplicada pelo juiz da Vara da Infância e da Juventude que o adolescente é convocado a responder pelo ato cometido. Só assim o sujeito poderá responsabilizar-se por aquilo que lhe escapa e que aparece realizado em ato.

O que a psicanálise lacaniana nos ensina é que conduzir um trabalho nessas instituições é encontrar formas de dar um tratamento ao gozo e isso se dá pela responsabilidade e pelo assentimento. É promover o aparecimento do sujeito implicado no seu ato. No entanto, no Brasil, é longa a tradição assistencial-repressiva no âmbito do atendimento à criança e ao adolescente, principalmente para aqueles em conflito com a lei. Com as ações repressivas, muitas vezes pautadas na violência, principalmente nas unidades privativas de liberdade, o adolescente se sente injustiçado, o que dificulta o assentimento subjetivo. O discurso em defesa dos direitos humanos, por outro lado, os vitimiza, o que também impede de recolher responsabilidades.

O desenvolvimento desse trabalho de atendimento individual sistemático aos adolescentes visando à responsabilidade e ao assentimento subjetivo à punição produziu efeitos na própria rotina da instituição e outras intervenções se fizeram necessárias. Além do atendimento individual ao adolescente, logo se evidenciou a importância de outras intervenções que envolvessem a família e os agentes de disciplina.

Assim, utilizando como metodologia de intervenção a “Conversação Clínica”, propus desenvolver um trabalho de grupo com os adolescentes, com as famílias e com os profissionais da unidade. A proposta da “Conversação”, sugerida por Jacques Alain-Miller como dispositivo para os encontros clínicos do Campo Freudiano, é promover uma circulação do discurso em torno das questões que se apresentam como mal-estar ou como sintoma. Através do debate, da reflexão e da discussão viva entre os participantes, ocorre a circulação do discurso e da conversa, resultando na produção de algo inédito. É um espaço de oferta da palavra, de abertura para uma nova ideia, para uma invenção (Santiago, 2009).

O analista possibilita que o falar livremente daquilo que incomoda e do que não vai bem assuma a forma de uma questão, possibilitando que apareça outro sentido no que é dito, um sentido que, muitas vezes, vale como resposta para o problema. Espera-se, a partir daí, um efeito de saber, permitindo que o sujeito saia da paralisação que o impede de tomar a palavra e agir.

Para dar conta das demandas subjetivas que estão associadas ao uso de drogas e à violência, além de políticas sociais articuladas, é importante promovermos a troca de experiências, onde a psicanálise tem muito a contribuir ao apostar no inconsciente e na emergência do sujeito.

Por essa via, a psicanálise vai transmitindo que não se trata de segregar, mas sim, de intervir na relação do sujeito ao gozo com a finalidade de que este se modifique

(Otoni, 2004). Não devemos recuar no dia-a-dia desse serviço onde algo de um real se apresenta, mas, sim, avançar.

Considerações finais

Podemos constatar o quanto tem aumentado o grau de violência e o envolvimento de adolescentes em atos infracionais. O desprezo pela vida alheia, a introjeção dos valores da sociedade de consumo em detrimento dos padrões morais de direitos e respeito aos outros, mostra o quanto a sociedade contemporânea, com seus ideais cada vez mais utilitários e empenhada no movimento acelerado da produção, banaliza a violência. Hedonista e permissiva, esta sociedade favorece uma espécie de empuxo ao fora-da-lei, fazendo da busca do prazer imediato um alvo que não encontra limites.

Através do atendimento individual ao adolescente em cumprimento de medida socioeducativa e da prática da “Conversação” com as famílias, com os profissionais e com os adolescentes, encontramos formas de dar tratamento ao gozo e estratégias para dar conta do mal-estar que se apresenta nesse serviço e se manifesta no imobilismo dos profissionais ou no confronto, muitas vezes inevitável, com os adolescentes nas instituições.

A trajetória de vida desses jovens, onde o laço social é fundado no abandono, na agressividade e na violência, deixa marcas em sua constituição subjetiva. É por meio de intervenções na dimensão clínica, educativa, social e política que se busca reconstruir com eles um novo caminho. É importante criar condições para que eles reflitam sobre a sua realidade, contem suas histórias, formulem suas questões, se impliquem, se posicionem em relação ao seu dizer e que não fiquem, simplesmente, capturados em seus destinos, sem saídas e sem escolhas.

Por outro lado, é importante que os profissionais envolvidos no atendimento ao adolescente tenham uma escuta que, fundada na ética, faça surgir o sujeito implicado nas suas ações e responsabilizado por elas. Daí a importância da capacitação permanente dos profissionais envolvidos nesse trabalho e da troca de experiências.

As mudanças são lentas. Mas, acreditamos que o reordenamento da estrutura e da doutrina do sistema socioeducativo, a mobilização e a organização dos profissionais na reivindicação pela efetivação de políticas públicas são passos importantes para a busca de soluções de maneira integrada.

Há muito trabalho a ser feito e é fundamental que, como profissionais de saúde, estejamos sempre numa posição de questionamento e de ruptura com o que está instituído. Que apontemos outras saídas, sem perder de vista que estamos lidando com sujeitos, de modo que o trabalho deve estar sempre comprometido com a ética, com a singularidade e com a diferença.

Freud (1910), em seu texto “Contribuições para uma discussão acerca do suicídio”, afirma que a função dos educadores e da escola é a de despertar nos jovens o interesse pela vida e pelo mundo exterior, além de oferecer-lhes apoio e amparo em uma época delicada de suas vidas. Estas são recomendações que podem fundamentar o trabalho com crianças e adolescentes.

Referências

COELHO DOS SANTOS, T. *Sinthoma: corpo e laço social*. Rio de Janeiro: Sephora/UFRJ, 2006.

FREUD, S. 1905. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol. VII,

_____. 1910. Contribuições para uma discussão acerca do suicídio. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol. XI.

_____. 1924. A dissolução do complexo de Édipo. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol. XIX.

_____. 1925. Algumas notas adicionais sobre a interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol.

_____. 1930. Mal-estar na civilização. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1980, vol. XXI.

LACAN, J. 1950. Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. 1959-1960. *Seminário VII: A Ética da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. 1960. Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. 1962-63. *O Seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. 1964. *O Seminário, Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. 1965. A Ciência e a Verdade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. 1969-70. *O Seminário, Livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. 1970. Radiofonia. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. 1971. *O Seminário, Livro 18: De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MILLER, J. A. *Lacan e a Política*. Opção Lacaniana. São Paulo, n. 40: 07-20, ago. 2004.

OTONI, F. B. *A ação lacaniana na cidade - a clínica do louco infrator*. In: COLÓQUIO DA ESCOLA BRASILEIRA DE PSICANÁLISE, 2004, Belo Horizonte. A utilidade social da psicanálise. Disponível em:

<http://www.ebp.org.br/biblioteca/pdf_biblioteca/Fernanda_Otoni_A_acao_lacaniana_na_cidade_a_clinica_do_louco_infrator.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

SANTIAGO, A. L. Psicanálise aplicada ao campo da educação: intervenção na desinserção social na escola. In: COELHO DOS SANTOS, T. (org.). *Inovações no ensino e na pesquisa em psicanálise aplicada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PSYCHOANALYTIC CLINIC OF THE INFRACTIONAL ACT: The impasses of the sexuation in adolescence

ABSTRACT:

This paper discusses, from the attending of teenagers who did infractional acts and who are under social educational penalty, the hypothesis that the involvement of adolescents in infractional act are a response to the encounter with real of the sex and it shows the embarrassment that the subject experiences when having to take possession of phallic attribute. The loss of the family ties and the compulsion to consumption, which characterizes our contemporary civilization, mean that teenagers have more difficulties on subjective the law, to inscribe the castration and then, they have problem to assume a sexual position. On relation with the Other, instead of making a symptom, the teen makes an act. The act is an answer that excludes the subject, but it produces consequences. From the consequence of the act, is that the analyst will operate a subjective answer.

KEYWORDS: Psychoanalysis. Adolescence. Infractional act. Sexuation. Responsibility.

**LA CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE DE L'ACTE INFRACTIONNEL:
Les impasses de la sexuation à l'adolescence**

RÉSUMÉ :

Cet article aborde, partant de la prise en charge des adolescents qui ont commis des infractions et qu'accomplissent une mesure socio-éducative, l'hypothèse que la participation des adolescents à l'infraction est une réponse à la rencontre avec le réel du sexe, ce qui met en évidence l'embarras concerné à l'expérience vécue dans l'adolescence, quand ils ont à prendre possession de l'attribut phallique. L'affaiblissement des liens familiaux et le pousse-à-la-consommation, qui caractérise notre civilisation contemporaine, fait que les adolescents aient plus de difficulté à subjectiver de la loi, inscrire la castration et donc ils s'embarrassaient dans au moment qu'ils doivent assumer une position sexuée. Dans le rapport à l'Autre, au lieu de faire un symptôme, l'adolescent fait un acte. L'acte est une réponse qu'exclut le sujet, mais il produit des effets. C'est sur ce qui s'en suit que l'analyste travaille, en essayant de produire une réponse subjective.

MOTS-CLÉS: Psychanalyse. Adolescence. Délinquance. Sexuation. Responsabilité.

Recebido em 28/03/2011

Aprovado em 11/09/2011

©2011 *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

PAI NÃO DECLARADO

*Rafael de Melo Costa**
*Maria Alzira Marçola***

RESUMO:

No Setor de Atendimento Psicológico ao Estudante da Universidade Federal de Uberlândia – SEAPS-UFU, um dos autores atende uma estudante que, no final da sua primeira sessão, ao ser questionada sobre o nome do pai responde: “Pai não declarado”. Essa afirmativa levou à reflexões sobre as formas de se declarar o pai, e mais ainda, qual a maneira que o pai se declara ou é declarado pela psicanálise, abordagem utilizada no estágio. Partindo de Freud, busca-se neste trabalho uma elaboração, fundamentando-se também em Lacan, para tais inquietações, fazendo um trajeto das representações coletivas às individuais. Por meio de ficções/realidades o pai é elucidado em mitos, romances, caso clínico e acontecimentos do cotidiano. De Freud a Lacan a questão do pai é retratada dentro de uma lógica psicanalítica: busca de sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Pai. Psicanálise. Nome-do-Pai. Pai Primevo. Função Paterna.

*Rafael de Melo Costa. Psicólogo, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia. Atualmente trabalha em consultório particular e no CAPS-AD III da Prefeitura Municipal de Uberlândia. Av. Floriano Peixoto, 386 – sala 306. Ed. Avelina Moreira. Centro. Uberlândia – MG. CEP: 38400-100. Fone: (34) 9147-2887. E-mail: costa.rafaelmelo@gmail.com

**Maria Alzira Marçola. Psicóloga; Psicanalista; Mestre em Psicologia Clínica pelo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia; Supervisora de estágio do SEAP-DIASE UFU; Psicóloga do Hospital de Clínicas da UFU; Docente do Programa de Residência Multiprofissional do Hospital de Clínicas da Universidade Federal de Uberlândia; Membro efetivo da Associação Clínica Freudiana - Grupo de estudo em Psicanálise; Membro fundador do Grupo Vórtice – Grupo de estudo em Psicanálise pela Teoria dos Campos. Endereço para correspondência: Alameda dos Pinhais, nº 106. Bairro Morada da Colina. Uberlândia – MG. CEP 38.411-136 E-mail: m_alzimarcola@yahoo.com.br

Tenho muitas coisas que me desqualificam como grande analista: uma delas é que sou muito o pai.
Sigmund Freud¹

Introdução

Nasce uma criança. Antes disso, nem namoro, muito menos casamento. Fruto de alguns encontros, ela fecunda e, após o nono mês, nasce no pequeno hospital de uma cidade mineira. Dias depois, no cartório, sua avó a registra e marcado na sua certidão está: *Pai não declarado*.²

Em outros tempos, Sófocles (430 a.C./1993) conta que também nasceu uma criança. Dessa vez um menino, que fora abandonado ainda pequeno, devido ao medo de seu pai que o triste destino proferido pelo oráculo se cumprisse: “o filho mataria o pai”. O que de fato vem a acontecer mais tarde, pois, pelas ironias do destino Édipo, mesmo sem o saber mata seu pai, e assume seu lugar. No final do século XIX Freud utiliza-se deste mito para ilustrar o que ficou conhecido na Psicanálise como *Complexo de Édipo*.

Na Dinamarca do século XVII, outro filho se vê envolvido com a morte de seu pai. Dessa vez, no entanto, trata-se de uma vingança pelo homicídio do pai. A tragédia de Shakespeare (1603/1996) narra a história de como o Príncipe Hamlet tenta vingar a morte de seu pai que fora envenenado pelo irmão Cláudio para tomar seu trono e esposa. Atormentado pelo fantasma/fantasia de seu pai morto, Hamlet em um duelo de espadas mata seu tio Cláudio, e sente-se vingado. Livrando-se de seus fantasmas.

Em outra época e lugar, quatro irmãos se envolvem em um caso de parricídio. Na mais famosa obra da literatura russa, Dostoiévski (1879/1971) escreve sobre o pai Karamazov um homem devasso e egoísta que foi assassinado. Entre os suspeitos seus quatro filhos: o puro; o cético erudito; o bastardo epilético, que realiza o crime; e o pulsional, que deixa pistas para sua condenação e que de fato foi considerado culpado.

Mitos, tragédias, romances e um caso clínico. Ficção ou realidade? Manuel de anos atendidos por uma escola pública de São Paulo. O objetivo das atividades, que Barros (2003) Barros (2003) diz: “tudo que não invento é falso”. Partindo desta premissa, na lógica cartesiana estaria o inventado como verdadeiro? O criminoso idealizado por Dostoiévski tem

¹ Resposta de Freud a Kardiner, seu analisando da década de 20, quando este lhe perguntou o que pensava dele mesmo como analista.

² Caso atendido por um dos autores no Setor de Atendimento Psicológico ao Estudante da Universidade Federal de Uberlândia, SEAPS/UFU.

a mesma doença de seu criador, como que por sua neurose o autor pudesse confessar-se parricida (Saliba, 1996). Isto nos remete a pensar que a literatura não é apenas uma ficção e que pode sim, servir tanto como modelo de representação como de elaboração por parte de quem a produziu, e de quem a desfruta.

Ficções/realidades que carregam em comum o fato de serem declarações, o que conforme o dicionário seria: formas de manifestar de modo claro e terminante o que se sabe; patentear, tornar conhecido, dar a saber (Ferreira, 1988).

Caberia citar ainda, setenta vezes sete maneiras em que o pai está, ou se fez declarado. Entretanto o que moveu a construção deste artigo é a maneira como o pai aparece na Psicanálise. A forma que ele se declara ou é declarado.

O Pai em Freud

A temática pai, em Psicanálise, é uma questão ampla e com inúmeras possibilidades de reflexões. Borges (1996) argumenta que o próprio Freud recusou a fechar com rapidez esta questão, rejeitando de início a figura do Pai Sedutor, e ainda o embaraço em determinar o manejo da instância paterna na interpretação e na transferência.

Em outras publicações Freud trabalha e elucida o lugar do pai, tanto para o indivíduo como para a humanidade. Nesse sentido de representação comum, Freud apresenta em *Totem e Tabu* (1913/1974) seu estudo sobre o Pai Primevo, cria assim um mito originário e coloca este na fundamentação da cultura, da culpa, da moral e de Deus (Bogochvol, 2006).

A temática social e antropológica, bem como o interesse pelas sociedades primitivas já estavam sendo estudadas por Freud desde meados de 1897. Em *Totem e Tabu* (1913/1974) ele realiza quatro ensaios baseando-se na realidade das tribos aborígenes da Austrália, considerando os enfoques antropológicos, históricos e acrescentando uma análise à luz da teoria psicanalítica.

As tribos são tidas como primitivas e representantes de estágios já vivenciados pela sociedade da época. Essa visão de um processo evolutivo comum tem grande influência da teoria darwiniana, também presente na obra. E é esse pensamento de continuidade que permitirá fazer associações entre os selvagens e os neuróticos. Inicialmente o título da obra era *Alguns Pontos de Concordância Entre a Vida Mental dos Selvagens e dos Neuróticos*, modificado para *Totem e Tabu* em 1911.

Freud, estudando os costumes dos selvagens defrontou-se com tribos organizadas dentro do sistema do totemismo, no qual a tribo era subdividida em clãs e cada um desses possuía seu totem, que era representado, na maioria das vezes, por um animal. Dessa forma, “o totem é o antepassado comum do clã”. (Freud, 1913/1974 p. 21).

Dentro do sistema totêmico foi possível perceber costumes e tabus, como o horror ao incesto e a exogamia. A correlação exogamia e totemismo é confirmada e a cada reflexão comprovada, porém, independente disto, tanto a exogamia como o totemismo contextualizam as tribos analisadas.

Freud apresenta e analisa a questão do pai nas tribos, mesmo antes deste estar presente enquanto representante do significante que hoje se atribui a ele. Baseado na hipótese de Charles Darwin sobre a organização social dos povos primitivos, Freud contextualiza as tribos dentro da organização em hordas pequenas, as quais eram comandadas pelo macho mais velho e mais forte, que impedia a promiscuidade sexual, visando manter suas fêmeas para si. Sendo assim, este ‘pai ciumento’, diante do crescimento de sua prole, machos jovens, os expulsavam e eles se viam obrigados a vagarear até encontrarem uma fêmea e assim, construir uma horda dentro da mesma regra. (Freud, 1913/1974). Essa hipótese da horda primeva juntamente com a ideia de morte do pai primevo são juntas as principais contribuições de Freud para a antropologia social.

Isto fica evidente quando Freud relata:

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai... O violento pai primevo fora sem dúvida o temido e invejado modelo de cada um do grupo de irmãos: e, pelo ato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele, cada um deles adquirindo uma parte de sua força. (...) Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo... (Freud, 1913/1974. pp. 170-171).

A Psicanálise tomou então em consideração a atribuição que os primitivos davam ao seu totem: ancestral comum, e o revelou como substituto do pai, para explicar a existência dos tabus já citados. Há toda a coerência na existência e manutenção dos tabus do incesto e morte do totem, quando consideramos este como representante do pai. A mesma ideia de crimes contra o pai é expressa no Complexo de Édipo, onde após ter matado o pai e casado com a mãe Édipo retira sua visão, como forma de punir-se.

Freud (1913/1974 p.169) ressalta que essa substituição, totem–pai “entra em acordo com o fato contraditório de que, embora a morte do animal seja em regra proibida, sua matança, no entanto é uma ocasião festiva”. E é esse sentimento ambivalente que caracteriza o complexo-pai, como na morte do pai primevo em que ocorre no devorar uma identificação com a força deste pai, e após sua morte a emersão do afeto para com ele e com esse o sentimento de remorso.

Ainda segundo Freud:

O sistema totêmico foi, por assim dizer, um pacto com o pai, no qual este prometia-lhes tudo o que uma imaginação infantil pode esperar de um pai — proteção, cuidado e indulgência — enquanto que, por seu lado, comprometiam-se a respeitar-lhe a vida, isto é, não repetir o ato que causara a destruição do pai real. (1913/1974 p. 173).

A religião totêmica surge assim do sentimento filial de culpa. Pela desobediência ao pai primevo. De acordo com Bogochvol (2006), encontra-se em Freud uma sexualização e uma totemização do pai. Um pai que a principio transa com todas as mulheres e assassina ou expulsa seus rivais. E, ao ser morto, é lhe dado o lugar de totem, que passa a nomear, proteger e ser reverenciado por um clã.

Ainda em *Totem e Tabu* Freud (1913/1974) se debruça sobre a questão do surgimento das religiões, tomando em consideração dois aspectos, o tema do sacrifício totêmico e a relação de pai para filho. Embora tenha sido o totem o primeiro representante paterno, o deus seria uma forma posterior, na qual o pai reconquista sua aparência humana. Esta reconquista se dá pelo sacrifício totêmico, pois, sendo o totem na maior parte das vezes um animal, seu sacrifício ilustra os desejos e anseios de matar o pai primevo, devorá-lo e, tornar-se ele, por uma forma de identificação.

Porém, com o passar do tempo, chega-se a um ponto em que o ódio devorador, torna-se menor e a saudade do pai, o qual também era um protetor, aumenta. Neste contexto surge o conceito de Deus, que “no fundo nada mais é que um pai glorificado” (Freud, 1913/1974 p.176). O sacrifício totêmico, além de representar a morte do pai primevo, que leva à identificação com este, passa a significar também a compartilhamento entre pai e filho, por mais que nesta situação o pai estivesse representado tanto pelo animal totêmico como por Deus.

Freud em nós

Esse pedestal onde se coloca o pai e o sentimento de ambivalência, antes mencionado, serve de aparato para se pensar no lugar que o próprio Freud assume para os seguidores de sua ciência. Considerado como o pai da Psicanálise e, estando ele ciente disso, como evidenciado na fala atribuída a Freud: “Tenho muitas coisas que me desqualificam como grande analista: uma delas é que sou muito o pai...” (Kardiner, 1979 p.70). O retorno às obras de Freud é comum, como que seus seguidores corroborassem com a manutenção deste lugar de primevo, para resultar em obras que ultrapassem, ou ampliem, o campo de aplicação que Freud conseguiu trabalhar.

Isto nos possibilita levar a ficção do Complexo de Édipo e do pai primevo não somente para as relações pais-filhos, mas para análises de acontecimentos e estruturas que se apresentam na sociedade, evidenciado por Freud ao associar a utilização e criação do sistema totêmico como algo que vai ao encontro com o que a imaginação do humano necessita. Herrmann (1997), no seu livro *Psicanálise do Quotidiano*, propõe pensar os acontecimentos corriqueiros da vida por meio do método psicanalítico, ampliando sua utilização para além da clínica padrão, como já demonstrado por Freud ao relacionar o Complexo de Édipo ao Totemismo.

Não é nosso intuito aqui aplicar o método sobre o sistema político brasileiro e sua democracia, mas podemos aqui traçar analogias entre seu funcionamento e a ficção freudiana sobre o mito original.

Como no totemismo, o sistema democrático brasileiro fornece subsídios para que estejamos “teoricamente” protegidos e bem servidos pelo sistema público, e ao mesmo tempo possibilita exercermos a fúria em relação a esses que estão no papel de nossos protetores. De fato, não se trata mais de uma aniquilação como no mito original, ou seja, uma aniquilação real, mas de uma aniquilação simbólica, no sentido de que o “simbólico mata a coisa”. É violência, sim, mas em uma faceta simbólica. E que dentro deste modelo que estamos pensando ocorre por meio de programas humorísticos, de manifestações públicas, de notícias desonrosas divulgadas, dentre outras formas de ‘devorar’ aquele que está no poder. Sendo assim, a liberdade de expressão dentro de uma política como a brasileira, exerce como o totemismo, uma via de execução dos impulsos contra aqueles que estão em uma posição de representantes únicos, aqueles que estão na posição de pai.

O Nome do Pai

A forma de ver o pai, apresentada por Freud em *Totem e Tabu*, como sendo sexualizado e totêmico não são as únicas expressões de pai na Psicanálise. Como dito, o retorno ao pai psicanalítico foi e é um movimento comum entre os pós-freudianos. Dentre esses, Borges (1996) nos aponta que Jacques Lacan, “no seu Retorno a Freud caracteriza à *questão do pai* e a evocação de sua magnitude e da função que ela ocupa no texto freudiano” (Borges, 1996, p.6).

Lacan parte do pensamento freudiano sobre o Pai, mas não se fixa a ele. Para Bogochvol (2006) o Pai freudiano e o Pai lacaniano não são idênticos apesar das semelhanças e do parentesco.

Lacan formula uma teoria na qual a questão do pai não está inteiramente relacionada com a figura humana do homem. A partir da lente da linguística e do processo de nomeação e atribuição de significados, ele analisa e considera o Pai como um significante, e, como afirma Borges (1996), enquanto tal, seu significado estará ligado ao significante que o precede. Dessa forma Lacan (1998) afirma, que o pai não é um objeto real, ele é sim, uma metáfora, um significante que substitui outro.

E sendo uma metáfora a instância paterna é exclusivamente simbólica (Dor, 1991). Falar em pai, portanto, não mais é uma referência direta ao pai físico que o representa, e sim a função desempenhada dentro do complexo edípico.

Na teoria lacaniana a *metáfora paterna* surge para substituir o *recalque originário*, o desejo da mãe. O bebê só consegue renunciar a este a partir do momento em que ele se torna inconsciente. Com isso, a função paterna vem a ser o primeiro significante introduzido na simbolização, isto é, o significante materno (Lacan, 1998).

É nesse processo de simbolização que se têm estruturado os conceitos de *Pai real*, *Pai imaginário* e *Pai simbólico*. Marçola (2003) os define do seguinte modo: Pai Real como o pai no aqui e agora, não é necessariamente o genitor; Pai Imaginário sendo a imagem que é feita do pai, por meio do que é passado para o filho; e, Pai Simbólico como uma figura universal, que não está submetido a um ordenamento cronológico, e que instaura a lei via castração. A função paterna se concretiza conforme o Pai Real é investido como o Pai Simbólico, pela mediação do Pai Imaginário (Dor, 1991).

No complexo de Édipo é o advento do Pai Simbólico que instaura a lei, o Nome-do-Pai, sendo assim, ele surge para a criança como o Pai castrador, aquele que não é o falo, como fantasiado inicialmente pelo bebê e sim, aquele que tem o falo, o pai passa do *ser* para o *ter*.

Entendido nesta lógica o pai, pode assumir diversos significantes à ele designados, mas para que isto aconteça é necessário que exista antes de tudo um pai único, e que este esteja morto. Lacan (1995) declara ser necessário que o pai verdadeiro, único e singular, esteja morto antes do surgimento da história, para que os demais pais possam subsistir. E acrescenta ainda, que em *Totem e Tabu* Freud repousa em uma noção mística para a categorização de uma forma do impossível: a eternização de um só pai na origem.

Da mesma forma que o pai primevo freudiano encontra sua representação nos mitos e obras literárias, diversos outros significantes, atribuídos a figura paterna, também são representados e se fazem presente nas análises artísticas. Enes (1996) utiliza da trilogia: *O refém, O pão duro, O pai humilhado*, escrita pelo autor francês Paul Claudel entre os anos 1910 e 1916 para trabalhar o pai dentro de uma outra perspectiva.

A autora relata que o drama acontece na época de Napoleão I, na qual Sygne Coûfontaine havia feito um pacto de amor com seu primo, no entanto foi obrigada, a pedido do padre, a casar com Toussaint Turelure, um homem feio, odioso e perseguidor da família da Sygne. Já casada tiveram um filho, Louis de Coûfontaine. Na segunda parte da trilogia, durante um acerto de contas entre Toussaint e seu primo uma bala atinge Sygne que morre. A última parte, conta que Toussaint avarento e amante de Sichel teme a volta de seu filho Louis e que este reclame seus direitos. Porém, antes da chegada de Louis, sua amante Luîr o anuncia e ainda o arma contra seu pai, o qual é morto. Dessa maneira, Louis assume o lugar de pai e casa-se com a amante deste, Sichel. (Enes, 1996).

O que possibilita a análise do conceito de pai humilhado é a forma como se deu o parricídio, Luîr entrega a Louise duas armas, uma de festim e outra com a bala. A segunda nem chega a ser disparada, pois com o barulho do tiro de festim o pai já morre.

Enes (1996) aborda nessa trilogia os tipos de pai que Turelure apresentou em cada momento, inicialmente o pai primevo: duro violento e cruel. Depois um pai humilhado, “carente, que não assume a função de pai. É um pai obcecado por seus desejos, que não renuncia a nada e vê no filho a repetição de si mesmo, em quem só pode ver um rival”(Enes, 1996 p. 31).

Temos Turelure, como a encenação, extremada e trágica, do pai simbólico, que é ao qual a lei se remete, o pai morto. Nas palavras de Silvestre (1991, apud Enes 1996):

Do pai morto não cabe esperar resposta alguma. O pai morto é a marca de uma falta, de uma falta do outro, especialmente de uma falta de saber. A única forma que retorna ao sujeito quando interroga o pai morto é a castração. (Enes, 1996. p. 31).

Em Lacan constata-se que o pai não é outra coisa senão “um efeito da linguagem”. E que a função real, imaginária e simbólica é algo a ser verificado em cada caso (Rosa, 1996).

Portanto, fala-se, então, não de um pai, pessoa-masculino, e sim, em uma função. O pai como linguagem, como paternidade. E desta forma volta-se ao texto freudiano. Desta vez *Moisés e o Monoteísmo* (1939/1974), no qual ao elucidar sobre a hominização aborda a passagem do regime matriarcal para o patriarcal.

Sob a influência de fatores externos nos quais não precisamos ingressar aqui e que também, em parte, são insuficientemente conhecidos, aconteceu que a ordem matriarcal foi sucedida pela patriarcal, o que, naturalmente, acarretou uma revolução nas condições jurídicas até então predominantes. *E ainda* (...) esse afastamento da mãe para o pai aponta, além disso, para uma vitória da intelectualidade sobre a sensualidade – isto é, para o avanço em civilização, já que a maternidade é provada pela evidência dos sentidos, ao passo que a paternidade é uma hipótese, baseada numa inferência e numa premissa. (Freud, 1939/1974, p. 136).

O Pai sem nome

Haja vista estas teorias, pode-se desdobrar a inquietação original deste trabalho, a questão do pai não declarado. A paciente atendida é uma dentre várias outras pessoas que estão dentro de novas formas de familiaridade. Por mais que, o fato de uma mãe criar sua prole, sem a ajuda paterna, não se caracterize como uma especificidade da sociedade pós-moderna, os números atuais evidenciam o surgimento de novas formas familiares.

Cada vez mais o estereótipo da família brasileira e mundial (Pai – Mãe – Filhos) é quebrado, seja por razões econômicas, sociais, sexuais ou peripécias do destino. E mesmo se tratando de casais homossexuais, mães que estão com seus filhos na casa dos avós, mães já viúvas e qualquer que seja a composição, a função paterna é possível de se realizar,

pois esta, como já fora mencionado, é uma metáfora e não uma pessoa. A função paterna se caracteriza pela instauração de uma lei.

Da mesma forma, como já foi abordado, quando comentamos sobre a democracia brasileira e sua política em relação ao sentimento de ambivalência presente em todos seres humanos, pode-se pensar no trabalho/emprego como o instaurador da lei, o Nome-do-pai, dentro de uma sociedade tão capitalista e com relações estremecidas como a nossa.

Em alguns casos vê-se o trabalho/emprego exercendo a função paterna durante todo início da vida do bebê, subsidiando a mãe, inicialmente, para que ela e o bebê vivam seu período fusional, de completude. Por meio da licença maternidade, direito de toda cidadã, a mãe é ausentada de suas funções profissionais para estar com seu filho.

No entanto, com o passar dos meses o trabalho/emprego solicita novamente essa mãe, que a partir de então não mais estará a todo tempo disponível para seu bebê, dividindo seu tempo entre ele e a profissão. É como se estivessemos falando em um novo modelo do jogo do *fort-da*, no qual a situação de ausência-presença acontece conforme o funcionamento econômico e social da família.

Assim, por mais declarado que o pai esteja na mitologia e na literatura, essas se prestam a apoiar a ficção que o explica. Na clínica, encontramos cada caso com a sua declaração própria, como na história que abre esse artigo, a menina já com seus vinte anos, busca na análise uma forma de nomear a não declaração de anos atrás. Na sua própria trilogia, está a avó que instaura a lei e castra a relação dual mãe-bebê, instaurando assim a lei - o Nome-do-Pai, e o Pai Real que apareceu, não sustenta o imaginário nele depositado.

Declara-se aqui o pai que dá nome, que instaura a lei: o Nome-do-Pai.

Referências

AMARAL, M. G. T. do. A atualidade da noção de regime de atentado para uma compreensão do funcionamento-limite na adolescência. In: BARONE, L. M. C.; ARRUDA, A.P.de B.; FRAYZE-PEREIRA, J.A.; SADDI, L.; FREITAS, S.R.M. de S. (orgs.). *A Psicanálise e a Clínica Extensa – III Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por Escrito*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005. p. 81-108.

BAIRRÃO, J. F. M. H. Adolescência em transe: afirmação étnica e formas sociais de cognição. In: *Anais do 1º Simpósio Internacional do Adolescente*. São Paulo, 2005.

BENTO, M. A. S. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, I.; BENTO, M.A.S. (orgs.). *Psicologia social do Racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 25-57.

BÉTHUNE, C. *Le rap- une esthétique hors de loi*. Paris: Éd. Autrement, 1999.

BRACCO, S. M. Exclusão e humilhação social: algumas considerações acerca do trabalho com crianças e adolescentes. In: AMARAL, M.G.T. do. (org.). *Educação, Psicanálise e Direito – Combinações possíveis para se pensar a adolescência na atualidade*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006. p. 60-84.

CASSEANO, P.; DOMENICH, M.; ROCHA, J. *HIP HOP, A Periferia Grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

JEAMMET, P.; CORCOS, M. *Novas Problemáticas da Adolescência – evolução e manejo da dependência*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

SOUZA, M. C. C. C. A dignidade da palavra e a escola. In: LAUAND, J. (org.). *Filosofia e Educação - Estudos 6. Factash – CEMOrOc*, São Paulo, v. 7, p. 87-98, 2008.

TELLA, M. A. P. *Atitude, Arte, Cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*. 2000. 229 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2000.

FATHER UNDECLARED

ABSTRACT:

The Division of Student Psychological Services at the Federal University of Uberlândia - UFU-SEAPS - UFU, an author attends a student who, in the end of its first session, when asked about the name of the father replies: "Father undeclared." That sentence led to reflections of the ways to declare the father, and even more, which way the father is declared or is declared by Psychoanalysis, an approach used in studies. From Freud, we seek an elaboration of this researcher; it also relies on Lacan, for such concerns, making a path of collective representations to the individual. Through fiction / reality the father is elucidated in

myths, novels, case reports and events of everyday life. From Freud to Lacan the question of the father is portrayed within a psychoanalytic logic: search for meaning.

KEYWORDS: Father, Psychoanalysis, Name-the-Father, Father Primeval, Father's function.

PÈRE NON DÉCLARÉ

RÉSUMÉ:

Dans le département de soutien psychologique pour les étudiants de l'Université Fédérale d'Uberlândia - SEAPS-UFU, un des auteurs assiste une étudiante que, lors d'être interrogé sur le nom de son père à la fin de sa première session, a répondu: "Père non déclaré". Cette déclaration a conduit à des réflexions sur les façons de déclarer le père, et en plus, de quel manière le père se déclare ou est déclaré par la psychanalyse, une approche utilisée pendant le stage. À partir de Freud, nous cherchons, dans ce travail, une élaboration que s'appuie également sur Lacan de ces préoccupations, en faisant un chemin de représentations collectives jusqu'à les individuelles. A travers des fictions / réalités, le père est élucidée dans les mythes, romans, rapports de cas cliniques et des événements de la vie quotidienne. De Freud à Lacan, la question du père est dépeint dans une logique psychanalytique: la quête de sens

MOTS-CLÉS: Père. Psychanalyse. Nom-du-Père. Père Primeval. Fonction Paternelle.

Recebido em 25/05/2011

Aprovado em 24/07/2011

©2011 *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

COMPULSÃO À REPETIÇÃO E ADICÇÃO

*Olivia Barbosa Miranda**
*Bianca Maria Sanches Faveret***

RESUMO:

Este trabalho comenta a questão da adicção, enquanto modelo dos chamados “novos sintomas”. Para tal, refletimos sobre suas relações com a compulsão à repetição e o gozo. Por fim, realizamos uma interrogação de como a clínica analítica é capaz de lidar com este fenômeno, o qual a interroga nos limites de sua prática

PALAVRAS-CHAVE: Adicção. Adicto. Compulsão à repetição. Gozo. Psicanálise.

* Olívia Barbosa Miranda (Graduada em Psicologia. Discente do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora, na linha de Processos Psicossociais em Saúde). Endereço para contato: Rua Luiz Perry, 26, 304. Bairro Santa Helena, Juiz de Fora, MG, Brasil. CEP: 36015-380. Email: oliviabmiranda@gmail.com

** Bianca Maria Sanches Faveret (Doutora em Psicologia, PUC-RIO. Psicanalista. Docente do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora.). Endereço para contato: Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Departamento de Psicologia. ICHL - Departamento de Psicologia. Campus Martelos - Juiz de Fora, MG, Brasil. Email: faveret@ufjf.edu.br

O que não tem descanso, nem nunca terá

O que não tem cansaço, nem nunca terá

O que não tem limite.

Chico Buarque

Introdução

O presente artigo surgiu a partir de uma reflexão sobre a compulsão à repetição. Através da pesquisa realizada, a qual teve por base os textos freudianos, foi possível compreender que a compulsão à repetição, mais do que uma mera repetição do sintoma, configura-se como algo da ordem do insuperável, já que se trata de um dado inerente à estrutura do sujeito.

Alguns de seus aspectos, como a insistência com que se apresenta, a sua estreita relação com a pulsão de morte e o que se vislumbrou, no fenômeno, no que diz respeito ao gozo, levaram a um interesse em aprofundar o estudo do tema.

Também nos chama atenção a incidência com que a repetição se presentifica nos sintomas mais prevalentes na contemporaneidade, uma vez que se observa, na clínica, um grande número de pacientes sofrendo de crises de angústia; de adicção¹; das mais variadas compulsões, quer sejam alimentares, por jogo, por compras, entre outras.

Sabe-se que os acontecimentos da vida coletiva influenciam a subjetividade, havendo uma íntima relação entre o individual e o social. Sendo assim, é possível afirmar que a sociedade de consumo, sociedade de excesso, na qual vivemos, favorece o surgimento dos referidos sintomas, uma vez que nesta é possível observar um afrouxamento dos laços sociais, o aumento do individualismo, a obrigatoriedade de ser bem-sucedido, a falência da instância fálica e da autoridade simbólica, além de um estímulo ao gozo sem limites. As relações sociais estão pautadas na maneira como nos relacionamos com as mercadorias, havendo uma desvalorização nas relações pessoais. (FAVERET et al, 2007)

¹ Será utilizado, no presente artigo, o termo adicção, ao se falar do uso metódico da droga (lícita ou ilícita), pelo sujeito. No entanto, em alguns momentos o termo toxicomania aparecerá, devendo ser entendido como equivalente à adicção.

Dentre os sintomas mencionados, resolvemos abordar a adicção devido à pertinência do tema para a clínica psicanalítica, ao alto grau de repetição que manifesta e à sua íntima relação com o gozo, além de considerá-la um sintoma típico da sociedade na qual estamos inseridos. De acordo com Betts (2004, p. 73), “vivemos num mundo onde existe pouco lugar para o sujeito”. Como consequência, este, diante de seu mal-estar, se utiliza do recurso ao produto droga, seja ele legal ou ilegal. No entanto, os produtos² não dão refúgio ao sujeito, apenas o intoxicam e o reiteram à sua alienação narcísica.

De certo modo, é possível afirmar que o gozo do adicto é sempre auto-erótico, autístico, uma vez que se trata de um modo de gozar que tenta prescindir do Outro. Por essa razão, podemos eleger a adicção como o modelo dos chamados “novos sintomas” (Santiago, 2001a).

Compulsão à repetição no pensamento freudiano

Freud, ao longo de sua clínica, se deparou com um fenômeno que o levaria a reformular tanto sua prática, quanto aspectos fundamentais de sua elaboração teórica. O fenômeno em questão se trata da compulsão à repetição. O primeiro conceito freudiano de compulsão à repetição apareceu em 1914, no texto *Recordar, repetir e elaborar*: “podemos dizer que o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu ou recalcou³, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente saber que o está repetindo.” (Freud, 1914, p. 165)

Em um primeiro momento, a compulsão à repetição era entendida como o retorno do recalco, ou seja, acreditava-se que esta era, essencialmente, uma repetição do sintoma. No entanto, no decorrer da obra freudiana, a repetição ganhou status de dado estrutural, sendo da ordem do insuperável. Segundo André de Sousa (1996, p. 453), percebeu-

² O termo produto será utilizado ao invés de droga, a fim de tornar a discussão mais abrangente, uma vez que se refere não só às drogas ilícitas, como também aos psicofármacos, dentre outros. Ainda sim, em alguns momentos o termo droga será utilizado, devendo ser tomado no mesmo sentido que produto.

³ *Verdrängung*- referente à operação do recalco. Traduzido erroneamente como repressão, termo que se refere a um processo na esfera da consciência.

se que “não podemos nos desembaraçar por completo dessas manifestações residuais”, pois há sempre um resto.

Chama atenção a insistência com a qual o fenômeno se apresenta, sendo este um ponto com importantes conseqüências para a condução do tratamento. Isto se dá em função do alto grau pulsional em jogo na repetição. Sabe-se que dentre as características inerentes à pulsão, descritas por Freud em *As pulsões⁴ e suas vicissitudes* (1915), destacam-se a fonte, a finalidade, o objeto e a pressão, sendo esta última característica a responsável por sua insistência, já que a pulsão é uma força cujo impacto não cessa de acontecer, exigindo do aparelho psíquico um trabalho permanente a fim de reduzir ao máximo esse impacto.

Outro aspecto extremamente importante é o fato de que a compulsão à repetição despreza, claramente, o princípio de prazer. Segundo Freud (1920, p. 31) “a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos pulsionais que desde então foram recalçados”.

Até então, acreditava-se que todos os processos mentais eram regidos pelo princípio de prazer. A partir da observação de certos fenômenos, como o jogo do *fort-da*⁵ e dos sonhos presentes nas neuroses traumáticas, Freud se viu impelido a reformular sua teoria e a introduzir, em seu escopo, o conceito de pulsão de morte, já que os referidos fenômenos não são acompanhados por uma produção de prazer ou conduzem a ele⁶.

A pulsão de morte, para Freud, se trata de uma busca, natural a todo organismo vivo, pela restauração a um estado anterior das coisas, ou seja, a tentativa de voltar ao estado inanimado, inorgânico da matéria, seria um objetivo em si mesmo. Desse modo, a pulsão de morte trabalha a favor dessa tendência, a qual seria anterior e, até mesmo, independente da tendência ao princípio de prazer. É necessário, porém, esclarecer que as pulsões sexuais – ou pulsões de vida – continuam realizando seu trabalho numa tentativa de perpetuar a vida e

⁴ O termo alemão *Trieb* foi traduzido para o português como instinto. No entanto, o uso do termo pulsão mostra-se mais adequado, visto que instinto dá a idéia de algo puramente biológico, enquanto a definição de pulsão a situa na fronteira entre o somático e o psíquico.

⁵ Jogo infantil, em que a criança arremessava um carretel envolvido por um cordão para longe de si e, posteriormente puxava-o de volta, com visível expressão de satisfação. Representava a presença/ausência da mãe, quando esta deixava a criança por algumas horas.

⁶ Remetemos aqui o leitor para a obra *Além do princípio de prazer* (1920).

promover sua renovação. Outro dado importante, o qual não se deve esquecer é o fato de que as duas classes de pulsões encontram-se intimamente entrelaçadas.

Em decorrência da definição dada à pulsão de morte, é possível estabelecermos um paralelo entre esta e o *Princípio de Nirvana*, já que este princípio nada mais é do que uma tendência do aparelho mental em manter os níveis de excitação que o atingem nulos. Trata-se, portanto, de uma consequência inevitável do fato, já citado anteriormente, de que a finalidade da pulsão de morte é a conservação de um estado anterior, no qual há uma tentativa de se atingir a estabilidade inerente ao estado inanimado da matéria bruta. Em contrapartida, o princípio de prazer, apesar de tentar manter a homeostase, buscando evitar a tensão e o desprazer, encontra-se diretamente ligado às exigências feitas pela libido.

Mostra-se de suma importância, para a presente discussão, o esclarecimento de que a compulsão à repetição, enquanto reexperiência do idêntico, é apenas mais uma expressão do princípio de prazer. No *Projeto para uma psicologia científica* (1895), Freud aborda o conceito de *facilitação*, o qual pode ser entendido como uma primeira idéia que o levaria a elaborar, anos mais tarde, seu conceito de compulsão à repetição. Porém, é preciso compreender que a facilitação ainda obedece ao princípio de prazer, uma vez que o que ocorre neste processo é a existência de uma tendência à passagem de excitação ocorrer por uma mesma via, havendo uma resistência à busca de novos caminhos. Lacan (1964) nos mostra que a facilitação não deve ser entendida apenas como um efeito mecânico, mas como algo relacionado ao prazer da facilidade, sendo, portanto, da ordem de um prazer da repetição⁷.

Já a compulsão à repetição, enquanto tal, ou seja, como uma busca incessante do reencontro com o objeto perdido – *das Ding, a Coisa*, para Freud – está fadada a um fracasso contínuo. Ainda assim, as tentativas continuam, lançando-se mão de objetos substitutos. Cabe, então, afirmar que “a compulsão à repetição se estrutura em torno de uma perda, na medida em que o que se repete não coincide com o que isso repete” (ANDRÉ DE SOUSA, 1996, p. 449).

Ainda segundo André de Sousa (1996), o que abre o campo da repetição poderia ser entendido como uma falha nos processos de defesa, como um fracasso em impedir o retorno do recalçado, uma vez que o recalque e o retorno do recalçado são praticamente a mesma coisa, se levarmos em consideração o elemento constitutivo desse. Contudo, as

⁷ Remetemos aqui o leitor para a obra *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964).

lembranças não têm acesso à consciência sem sofrer alguma modificação, de modo que a repetição, como repetição das diferenças, pode ser entendida como consequência desse processo de recalçamento. Sendo assim, é possível compreender a insistência constante de movimento de retorno do material recalçado.

Serão estes aspectos referentes à compulsão à repetição, enquanto uma busca repetitiva e inútil, em direção a um objeto inatingível e que gira em torno de uma perda – sendo, pois, origem de gozo – que permitirá realizarmos uma reflexão acerca da adicção.

O conceito de adicção e suas relações com a repetição

A categoria nosológica da toxicomania, em nossos termos, adicção, foi cunhada pela psiquiatria, a qual em determinado momento histórico – meados do século XIX – a elevou ao status de uma categoria clínica específica, apresentando uma íntima relação com a inclinação impulsiva e os atos maníacos. O discurso da psiquiatria exclui o sujeito em questão no fenômeno, dando lugar a um olhar no qual aquilo que se encontra em destaque na patologia nada mais é que a resultante de uma interação específica entre organismo e ambiente. (Santiago, 2001)

Para a psicanálise a adicção não deve ser entendida como uma categoria clínica específica. De acordo com Giansi (2005), a adicção não existe da mesma forma que a neurose, a psicose ou a perversão, mas sim como um fenômeno que pode estar associado a qualquer um dos três termos. Logo, deduz-se que cada sujeito, tido como adicto, apresenta uma relação particular com determinado produto dentro de sua estrutura, sendo esta anterior à manifestação da adicção. Consequentemente, não há qualquer traço de especificidade no chamado adicto que justifique uma clínica psicanalítica especializada, pois ainda é o sujeito estruturado pela linguagem quem aparece. “Torna-se relevante frisar que a ética e a estrutura psicanalíticas, no trabalho com os sujeitos considerados toxicômanos, estão preservadas” (Giansi, 2005, p.137). Isso não significa que não existam dificuldades próprias ao tratamento desse “novo sintoma”.

Lacan (1987 apud SANTIAGO, 2001b, p.29) irá situar a prática metódica do consumo de um produto no plano dos efeitos imprevisíveis da ciência, mais especificamente, dos que trazem conseqüências para o corpo, uma vez que a adicção é concebida, por ele, sob a perspectiva do gozo do corpo.

Santiago (2001a, 2001b) afirma que a ciência, além de possibilitar o acesso ao real, transforma-o, fazendo surgirem objetos que até então eram inexistentes e que, frequentemente, se tornam restos da civilização. Estes resquícios da civilização da ciência são chamados de *gadgets*, apontando, precisamente, sua natureza de dejetivo. Têm como uma característica peculiar possibilitar aos sujeitos uma recuperação da satisfação pulsional, ou seja, oferece meios de recuperação de gozo. Desse modo, o sujeito agarra-se a esses objetos, fixando-se neles. É possível, portanto, estabelecermos uma equivalência entre o produto e o *gadget*.

Diante do que foi exposto, pode-se localizar o fenômeno da adicção enquanto efeito da operação efetuada pela ciência moderna, a qual exclui o sujeito, reduzindo-o a mais um objeto, dentre tantos outros, no real. É notório que a sociedade de consumo, onde estamos inseridos, induz ao recurso a determinados produtos, pois diante de um mal-estar, este sujeito sem lugar o soluciona através do dito produto. (Betts, 2004).

Freud em *O mal-estar na civilização*, datado de 1929, aponta para a necessidade de *medidas paliativas*, que permitam com que lidemos com os sofrimentos desencadeados pela vida que levamos. Destaca três medidas com esse fim, a saber, derivativos poderosos, satisfações substitutivas e substâncias tóxicas, afirmando serem, essas, indispensáveis.

De acordo com ele, os métodos que buscam influenciar o organismo são os mais interessantes para evitar o sofrimento, sendo a intoxicação – o método químico – o mais eficaz deles, apesar de ser, também, o mais grosseiro. Isto se explica porque as substâncias tóxicas apresentam dois efeitos simultâneos: provocar sensações prazerosas e alterar nossa sensibilidade, de modo que os impulsos desagradáveis deixam de ser percebidos. Outro aspecto de suma importância é o alto grau de independência do mundo externo, o qual permite ao sujeito se refugiar em um mundo próprio, afastando-se das pressões da realidade (Freud, 1929).

O mecanismo de ação do produto pode ser definido através de sua relação com o recalque, já que ao suprimir as forças inibidoras, permite o acesso do sujeito às fontes de

prazer, até então recalcadas. O ser humano procura, então, driblar o mal-estar crônico através do uso de toda uma série de sedativos, ou excitantes, propostos pela civilização. “O recurso à droga propõe-se, como outros tantos sedativos, a ajudar a suportar a vida, apaziguar os sujeitos” (Santiago, 2001a, p. 103).

No entanto, como já vem sendo delineado ao longo do presente texto, não é possível pensarmos o recurso a este tipo de produtos somente nos termos do princípio de prazer, muito pelo contrário. Como nos mostra Santiago (2001a), tendo como ponto de partida a pulsão de morte, no texto freudiano *O mal-estar na civilização*, a prática do consumo de drogas aparece como exemplo do modo como o ser falante revela o sentido mortífero da libido.

Quando Freud fala sobre a ação destes produtos diretamente em nossa sensibilidade, apontando não só para as sensações prazerosas que ele gera, mas também para seu efeito sedativo, somos levados a pensar na associação entre esse fenômeno e a pulsão de morte e, conseqüentemente, no *Princípio de Nirvana*.

Conforme vimos na primeira parte deste trabalho, a pulsão de morte e o *Princípio de Nirvana* encontram-se intimamente relacionados, uma vez que o objetivo deste último é fazer com que as excitações que atingem o aparelho psíquico sejam reduzidas a nível zero, ou seja, sejam completamente anuladas. Ao observarmos o adicto o que é possível perceber?

Em um momento anterior ao uso do produto, comumente, o que se vê é um sujeito em intenso estado de agitação. Ao utilizá-lo, percebe-se que o referido sujeito faz um uso compulsivo do mesmo [produto], até atingir um estado de torpor absoluto. Santos & Costa-Rosa (2007) falam da impotência do adicto em administrar o uso da substância tóxica. “Na presença do objeto-droga, o toxicômano se defronta com sua incapacidade de pensar, reagindo com uma ação compulsiva, correspondente de uma tensão que parece ser vivenciada como impossível de baixar por outros meios” (Santos; Costa-Rosa, 2007, p. 489).

Através desses acontecimentos, somos remetidos à ação do princípio de Nirvana, pois o sujeito visa reduzir às tensões, as quais é submetido, a nada. Tanto que é notório o fato de que o adicto só interrompe o consumo do produto após atingir um estágio de letargia próximo ao da morte – e algumas vezes até mesmo a morte, nos casos em que ocorre uma *overdose*.

De acordo com Santos & Costa-Rosa (2007), a propensão dos adictos aos riscos da *overdose* é decorrente do gozo do corpo, pois quando este não encontra um limite na intermediação da linguagem e da simbolização, só pode ser limitado pela morte.

Sabe-se que o lugar do gozo é o corpo e que ele é sempre da ordem do excesso. Quando se fala em gozo é necessário pensar em termos de satisfação pulsional, mas não devemos confundir essa satisfação com prazer, pois a pulsão é capaz de se satisfazer com um objeto que seja nocivo ao indivíduo. Santiago (2001a, 2001b) afirma que, na perspectiva lacaniana, o gozo é definido como o que não serve para nada, como o que não é útil, havendo um estreito laço entre o gozo e o mal.

Através dessa relação entre satisfação e gozo cabe situarmos o uso que o adicto faz do produto como uma técnica do corpo, da qual o sujeito lança mão diante da insuficiência do sintoma, enquanto satisfação substitutiva. Sendo assim, o recurso ao produto surge como uma ação substitutiva, cuja eficácia é provisória, o que denota seu caráter cíclico (Santiago, 2001a).

É possível conferir ao consumo adicto de determinados produtos um caráter repetitivo, no entanto é preciso estar atento para não confundir a repetição no âmbito comportamental, inerente ao uso do produto, com a repetição no sentido psicanalítico. Se, na formulação lacaniana, o suporte da repetição é o significante, esta se encontra vinculada ao discurso. Ou seja, cabe ao analista não atribuir, *a priori*, o caráter de repetição ao ato do adicto, mas sim, estar atento aos dizeres do sujeito, a fim de, a partir da cadeia significante, vislumbrar algo dessa mesma ordem (Gianesi, 2005).

O que se vê, então, é que a compulsão à repetição é a insistência da cadeia significante e que, aquilo que se repete em uma análise é a sintomatologia significante específica de cada sujeito (André de Sousa, 1996; Gianesi, 2005).

Desse modo, o psicanalista, em sua clínica deve estar atento às particularidades da relação do sujeito com o produto, uma vez que é o sujeito quem faz o produto, e não o contrário (Santiago, 2001a).

Considerações finais

Neste artigo procuramos abordar a problemática da adicção, como representante *modelar* dos chamados “novos sintomas”. Em função de suas características e de sua associação com o gozo, mostrou-se necessário percorrer um caminho a partir das elaborações freudianas acerca da compulsão à repetição e da pulsão de morte.

Apesar da adicção, para a psicanálise, não existir enquanto categoria clínica específica, Poulichet (1996) nos mostra que a teoria analítica, em decorrência de sua potência ficcional, permite uma abordagem dessas realidades singulares atravessadas pela lógica presente no uso do tóxico.

Ainda que o método analítico esteja preservado em sua estrutura e em sua ética, faz-se necessário um olhar atento, por parte do psicanalista, na condução da análise desses pacientes, pois as adicções interrogam a psicanálise em sua prática, aproximando-a dos seus limites (Poulichet, 1996).

Uma das principais dificuldades encontradas é a identificação do sujeito com o produto, o qual, ao chegar ao consultório, enuncia sua identidade enquanto adicto. Há uma clara dificuldade para a formulação de uma demanda e para a transformação da queixa desses pacientes em um sintoma analítico, uma vez que estes não se dispõem a endereçar seu sintoma ao sujeito-suposto-saber. Isto se dá em função de uma tentativa em se manter distante das exigências do Outro (Santiago, 2001a).

Para Poulichet (1996), o tratamento deve levar o paciente a vislumbrar o enigma do desejo do Outro, fazendo com que este retome indagações e construções, que, até então, encontravam-se relegadas a segundo plano, em função da evocação de uma resposta pela via do corpo.

No entanto, nada disso é possível antes da instalação da transferência, processo que, na adicção, é um tanto quanto laborioso, devido à adesividade do sujeito em relação ao objeto droga (Santiago, 2001a).

Segundo Giansi (2005), esses pacientes fazem referência ao prazer proporcionado por esses objetos. Se tomarmos a perspectiva freudiana de um mais além do princípio de prazer, é possível sugerir que, a inclusão do relato dessas experiências em suas análises, se trata de uma tentativa de lidar com a castração.

Pode-se acrescentar que nesse modo de relação do sujeito com o significante espera-se uma espécie de cifragem do gozo corporal pela linguagem, que pode permitir lidar com os impulsos de usar drogas, de modo a poder responder a eles atenuando a compulsão. Está implícita a idéia de que há gozo, para o sujeito, na produção de sentido novo; e que essa experiência subjetiva pode funcionar como desencadeadora de outras na mesma direção (Santos; Costa-Rosa, 2007, p. 490).

Sendo assim, ainda que a psicanálise não forneça uma explicação para a adicção enquanto uma entidade autônoma, ao possibilitar, através do processo analítico a emergência de um sujeito desejante e articulando sua renúncia ao gozo, podemos entender o trabalho de análise não no sentido de uma cura, como as práticas terapêuticas da atualidade entendem, mas como uma possibilidade de que esses sujeitos ascendam ao desejo.

Referências

ANDRÉ DE SOUSA, E. L. Os conceitos. In: KAUFMANN, Pierre (Org.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p.448-453.

BETTS, J. Sociedade de consumo e toxicomania – consumir ou não ser. In: *Tóxicos e manias: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Porto Alegre: APPOA, n. 26, p.65-81, 2004.

FAVERET, B. M. S. et al. Eros no século XXI: Édipo ou Narciso?. In: *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro, v.39, p.35-50, 2007.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1895). *Projeto para uma psicologia científica*. vol. I.

_____. (1914). *Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)*. vol. XII.

_____. (1915). *Os instintos e suas vicissitudes*. vol. XIV.

_____. (1920). *Além do princípio de prazer*. vol. XVIII.

_____. (1930[1929]). *O mal-estar na civilização*. vol. XXI.

GIANESI, A. P. L. A toxicomania e o sujeito da psicanálise. In: *Psychê*. São Paulo: v.9, n.15, p.125-138, jan./jun. 2005.

LACAN, J. (1964). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

POULICHET, S. Le. Os conceitos. In: KAUFMANN, Pierre (Org.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p.541-547.

SANTIAGO, J. *A droga do toxicômano: uma parceria cínica na era da ciência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a.

_____. Lacan e a toxicomania: efeitos da ciência sobre o corpo. In: *Ágora*. Rio de Janeiro: v.4, n.1, p.23-32, 2001b.

SANTOS, C. E.; COSTA-ROSA, A. (2007). A experiência da toxicomania e da reincidência a partir da fala dos toxicômanos. In: *Estudos de Psicologia*. Campinas: v.24, n.4, p.487-502, 2007.

REPETITION COMPULSION AND ADDICTION

ABSTRACT:

This project discusses the issue of drug addiction as a model of new symptoms. For that, we reflected on its relations with repetition compulsion and 'jouissance'. In the end, we asked how psychoanalytic practice can deal with this phenomenon, that questions the limits of this practice.

KEYWORDS: Addiction. Addicted. Repetition compulsion. Jouissance. Psychoanalysis.

COMPULSIÓN DE RÉPÉTITION ET ADDICTION

RÉSUMÉ:

Cet article présente la question de la dépendance comme un modèle de ce qu'on appelle de nouveaux symptômes. À cette fin, nous réfléchissons sur ses relations avec la compulsion de répétition et de plaisir. Enfin, nous avons procédé à une question clinique de comment l'analyse est capable de faire face à ce phénomène, qui interroge les limites de leur pratique.

MOTS-CLÉS: La dépendance. Toxicomane. Compulsion de répétition. Jouissance. Psychanalyse.

Recebido em 21/06/2011

Aprovado em 29/08/2011

©2011 *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 MASOQUISMO E O PROBLEMA ECONÔMICO EM FREUD

Mariana Machado Rocha Lima^{*}
Sonia Leite^{**}

RESUMO:

O trabalho visa resgatar o significado histórico-conceitual do masoquismo. Parte-se da hipótese de que as noções de sadismo e masoquismo presentes nos primórdios da obra freudiana indicam uma intuição de Freud a respeito da pulsão de morte, anterior à formulação desse conceito. Para tanto, percorremos os principais textos freudianos sobre o tema objetivando responder as seguintes questões: Qual a relação entre o chamado aspecto econômico da metapsicologia e o tema do masoquismo? Quais as articulações possíveis entre a noção de masoquismo e o conceito de pulsão de morte?

PALAVRAS-CHAVE: Masoquismo. Sadismo. Pulsão de Morte. Economia Pulsional.

* Mariana Machado Rocha Lima. Psicanalista. Mestranda do Programa de Pós- Graduação em Psicanálise da UERJ. Membro Associada da Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle.

** Sonia Leite. Psicanalista. Professora Visitante do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ. Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-Rio. Analista Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro.

Introdução

Esse trabalho é parte de uma pesquisa de dissertação de mestrado, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ, cujo objetivo é articular o conceito de masoquismo, na obra de Freud, à construção do conceito de pulsão de morte. A proposta é, a partir dos textos freudianos mais relevantes sobre o assunto, rastrear os principais momentos em que Freud trabalhou o conceito de masoquismo em suas aproximações com a economia pulsional. As relações entre o masoquismo e a teoria pulsional revelam a importância do tema para a distinção entre a estrutura perversa e a perversão enquanto parte constituinte da sexualidade humana. A questão do masoquismo, em específico, indica, também, a presença de uma “incoerência” econômica no funcionamento da pulsão, presente desde os primeiros escritos de Freud, como indicaremos a seguir.

O Masoquismo e as Pulsões Sexuais

Freud, em 1905, ao analisar a sexualidade no campo das aberrações sexuais assinala o caráter sexual no fundamento das neuroses, revelando o aspecto perverso da sexualidade infantil. Constata que os sintomas na neurose representam uma expressão convertida das pulsões consideradas perversas, ou seja, que “(...) os sintomas se formam, em parte, às expensas da sexualidade anormal; a neurose é, por assim dizer, o negativo da perversão” (Freud, [1905]2006a, p.157). Destaca que haveria o que se denomina uma base inata, uma verdadeira disposição perversa em todos os seres humanos, no que se refere à sexualidade, presente desde a infância e que ele chama de sexualidade infantil perverso-polimorfa.

Nesse período da obra freudiana, o masoquismo inclui todas as atitudes passivas frente ao objeto sexual. Nos casos mais extremos teríamos como condição de satisfação o padecimento de dor física ou anímica infligida pelo objeto sexual. O sadismo — seu par oposto — é uma atitude ativa frente ao objeto sexual, que envolve relativo grau de violência e que pode chegar a ter, como condição para a satisfação sexual, a necessidade de causar dor e humilhação ao objeto. Freud alerta que tanto o masoquismo, quanto o sadismo, numa certa medida, fazem parte da sexualidade e só devem ser considerados como uma patologia nos casos mais extremos.

Um ponto, inicialmente, destacado nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (Freud, 1905/2006a) é que a pulsão de autoconservação, ao contrário da pulsão sexual, teria um objeto predeterminado como, por exemplo, o seio. Tal observação já sublinha que só seria possível pensar em termos de economia pulsional quando nos referimos à pulsão sexual, pois, nesse caso, haveria um trabalho a ser realizado condizente com a distribuição de uma dada quantidade de libido.

O que se revela é que a noção de pulsão, em contraposição à idéia de instinto, não está originariamente vinculada à noção de objeto predeterminado. No que diz respeito à pulsão, o objeto é extremamente variável e aí se liga apenas na medida de sua capacidade de satisfazê-la. Com a introdução da noção de *apoio* e o avanço das discussões teóricas, as duas modalidades de pulsão, citadas em 1905, vão ser consideradas por Freud como sexuais e sem objeto específico.

Em 1914, Freud constata que as pulsões de autoconservação ou do eu, também, devem ser consideradas como pulsões sexuais uma vez que o eu, sendo um complexo de representações, é, simultaneamente, o maior reservatório e, também, objeto de investimento da libido. Essa descoberta é fundamental por expandir a noção de conflito psíquico para todos os aspectos do eu e introduzir a importância da estrutura narcísica na constituição do sujeito.

Para elaborar teoricamente a noção de economia pulsional, Freud parte do chamado princípio de constância de Fechner. A perspectiva é que, primariamente, o aparelho psíquico busca um equilíbrio mantendo em seu funcionamento a menor quantidade possível de excitação, ou ainda, faz com que essa excitação seja pelo menos constante. Tal tendência acaba por fracassar devido à ocorrência das variações da libido, tanto por estímulos externos quanto internos, impossíveis de serem evitados através da ação motora. Apesar de uma parte da libido continuar investida no eu, para que ocorra uma estruturação do aparelho psíquico, o desprazer precisa, então, ser projetado e redirecionado para *fora* do aparelho numa tentativa de proteção daquilo que internamente não pode ser tolerado.

Nesse momento, Freud, utiliza o chamado *modelo hidráulico*, distinguindo a libido do eu, da libido objetual e considerando que quanto mais uma forma de investimento é utilizada mais a outra se esvazia. Indica, assim, que sempre existirá uma quantidade x da libido, seja no eu, seja no objeto.

Em *Pulsões e seus destinos*, texto de 1915, Freud descreve quatro vicissitudes possíveis para a pulsão sexual. A primeira é a *reversão em seu oposto*, a segunda vicissitude,

o retorno em direção ao próprio eu, a terceira, o *recalque*, e a última, a *sublimação*. Os diferentes destinos das pulsões são verdadeiros desvios que garantem a sua satisfação parcial. Freud afirma que podem ser considerados como modos de *defesa* contra a pulsão. Tendo em vista que este trabalho visa o tema do masoquismo, os destinos que nos interessam são, primeiro, a *reversão da pulsão em seu oposto*, que incluiu dois processos diferentes: uma mudança da atividade para a passividade e uma reversão em seu conteúdo. E, além desse, o *retorno em direção ao eu*.

Vamos nos deter, aqui, no que diz respeito ao primeiro destino, a mudança da atividade para a passividade, em que Freud aponta dois pares de opostos: sadismo-masoquismo e escopofilia-exibicionismo.

Afirma que a *reversão* afeta apenas as finalidades das pulsões indicando que a finalidade ativa (torturar, olhar) é substituída pela finalidade passiva (ser torturado, ser olhado). Nesse momento teórico, quanto à constituição do sujeito, considera que o sadismo é anterior ao masoquismo e que o componente sádico da pulsão sexual só se fará presente na etapa pré-genital.

Quanto ao outro destino, ou seja, o *retorno da pulsão em direção ao eu*, trata-se de considerar que o masoquismo é um sadismo voltado contra o próprio eu. Nesse caso a diferença entre esse par de opostos consistiria apenas na troca do *objeto* da pulsão, mas não em sua *meta* ou *finalidade*. Portanto, o masoquista compartilharia a satisfação sexual da qual é objeto. Freud sublinha, aqui, o papel da identificação com o outro na fantasia onde se destaca a agressão contra o próprio eu. Assim, no sadismo, a pulsão se caracteriza como ativa para que, então, ocorra um redirecionamento da atividade para a passividade.

Os processos envolvidos no par de opostos sadismo-masoquismo, tais como elaborados em 1915, são:

- a) O sadismo consiste no exercício de violência ou poder contra outra pessoa tomada como objeto.
- b) Esse objeto é deixado de lado e substituído agora pela própria pessoa. O redirecionamento contra a própria pessoa transforma, ao mesmo tempo, a meta pulsional de *ativa em passiva*.
- c) Novamente outra pessoa é procurada como objeto, a qual, devido à transformação ocorrida na meta, tem então de assumir o papel de sujeito (Freud, 1915/2004b, p. 153).

Freud indica que o caso *c* é o que comumente se denomina *masoquismo* visto achar improvável a existência de uma satisfação masoquista mais direta, não derivada do próprio sadismo.

O conceito de sadismo inclui a idéia não só de humilhar e dominar, como também de infligir dor. No entanto, a perspectiva freudiana demonstra que infligir dor não parece se enquadrar nas metas originais da pulsão. Essa meta só será possível depois de o sujeito ter masoquistamente experimentado uma dor concomitante com uma sensação de prazer, ou seja, só será possível através de uma identificação com o objeto que sofre a agressão.

Em seu estudo sobre as características das pulsões Freud destaca quatro elementos constitutivos da pulsão: a pressão (*Drang*), a meta (*Ziel*), o objeto (*Objekt*) e a fonte (*Quelle*). Apesar de Freud, no seu artigo de 1905, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, já ter escrito sobre a *fonte*, o *alvo* e o *objeto* da pulsão, não havia, ainda, dado um estatuto à *pressão*.

A pressão, efetivamente, é a característica mais importante da pulsão visto que é o “fator motor” que conduz o *aparelho* ao trabalho psíquico. Isto ocorre devido à necessidade do aparelho psíquico em lidar com tensões desprazerosas no intuito de amenizá-las. Como indica:

Esse caráter de exercer pressão é uma propriedade universal das pulsões, na verdade, sua própria essência. Toda pulsão é uma parcela de atividade; assim, quando de maneira menos rigorosa, falamos de pulsões passivas, estamos nos referindo às pulsões cuja meta (*Ziel*) é passiva. (Freud, 1915/2004b, p. 148).

Essas considerações apontam para uma mudança de perspectiva na teoria freudiana, pois, ao colocar em destaque o aspecto da *pressão* pulsional, Freud parece submeter o campo representacional, sexual, a algo mais primário aí presente. Assim, a pulsão se coloca como uma pressão em direção ao prazer e mesmo as pulsões denominadas *passivas* de fato não o são. Na verdade, são forças que têm como meta colocar o indivíduo em uma posição passiva. A pressão está presente na pulsão passiva da mesma forma que nas pulsões denominadas ativas.

Pode-se dizer, contudo, que a pulsão tem sempre como meta a satisfação e, para que isso ocorra é necessário haver a descarga, ou seja, a suspensão de um estado de estimulação. Essa meta da pulsão só pode ser alcançada por meio de um objeto, apesar de este último, como indicado em 1915, não estar originalmente vinculado à pulsão e ser um elemento extremamente variável.

Apesar de Freud ainda defender que o sadismo seria anterior ao masoquismo e que esse par de opostos só se tornaria atuante, na vida pulsional do sujeito, após a etapa anal-sádica, a partir da clínica, essa primeira teoria vai sofrer importantes alterações.

Tais mudanças teóricas começam a se anunciar a partir do artigo *Uma criança é espancada* (Freud, [1919] 2006d), quando Freud descreve uma modalidade de fantasia, muito frequente em sua clínica, que revela em seu cerne a articulação da dor com o prazer, de caráter inegavelmente masoquista.

Um ponto fundamental enfatizado nesse trabalho é que nem todos aqueles que constroem essa fantasia são estruturalmente perversos em sua vida adulta e que tal fantasia pode ser recalcada (como no caso dos neuróticos), substituída por uma formação reativa ou, ainda, sublimada.

São três os diferentes tempos ou desdobramentos dessa fantasia, apresentados por Freud, segundo os relatos analisados em sua clínica.

No *primeiro* tempo a pessoa que apresenta a fantasia nunca é aquela que está sendo espancada e o agressor não é claramente definido. A identidade desse último, no entanto, pode ser eventualmente assumida pelo pai, enquanto a criança espancada é alguém, via de regra, odiada pela pessoa que relata a fantasia.

O *segundo* tempo da fantasia, considerado como o mais importante por Freud, é uma construção que resulta do processo de análise, ou seja, não ocorre a partir de uma lembrança que tenha sido recuperada. O papel do espancador continua sendo ocupado pela figura do pai e a criança passa a ser justamente aquela que produz a fantasia. Pode-se resumí-la com a seguinte frase: “estou sendo espancada pelo meu pai”. Tal desdobramento é carregado de prazer e, nesse segundo tempo, a fantasia revela seu caráter “inequivocamente masoquista”.

O *terceiro* tempo resgata a sua antiga forma ao retomar a figura do agressor como indefinida, ou substituída por outras figuras de autoridade da vida do sujeito que a relata. A pessoa que fabrica a fantasia passa a ser observadora de uma cena de espancamento, quando, muitas vezes, quem passa a ser espancado é um grupo indefinido de crianças. Esse

momento da fantasia é acompanhado de uma forte excitação sexual cujo desfecho conduz à masturbação.

Apesar de, nesse trabalho, verificarmos que o masoquismo ainda é tomado como um desdobramento do sadismo já é possível vislumbrar, aqui, um significativo destaque do masoquismo enquanto propulsor da fantasia e da constituição do sujeito. O caráter primário do masoquismo se sublinhará, definitivamente, um ano depois, com a introdução da pulsão de morte, como indicaremos a seguir.

O Masoquismo e a Pulsão de Morte

Em 1920, no artigo *Além do princípio de prazer* (Freud, 1920/2006b) Freud, a partir dos sonhos dos neuróticos de guerra e da observação do brincar infantil, vê delinear-se algo muito peculiar na clínica, e que o termo *traumático* bem o expressa. Trata-se de uma forma de compulsão à repetição onde predomina a experiência do desprazer em detrimento da busca pelo prazer, fato que já se insinuava em seu escrito *Uma criança é espancada*. Tal constatação acaba por levá-lo ao abandono da primeira teoria das pulsões (pulsão de autoconservação ou do eu e pulsão sexual) conduzindo-o a um novo dualismo capaz de caracterizar o conflito psíquico: pulsão de vida ou Eros e pulsão de morte.

A pulsão sexual, agora nomeada de pulsão de vida, segue uma economia psíquica regida pelo princípio de prazer. Por outro lado, a pulsão de morte em oposição a esse primeiro tipo de funcionamento pulsional, presentifica a tendência à desintegração e à redução completa das tensões, que tem como meta o retorno a um estado mítico originário, que Freud denomina estado anorgânico.

O texto freudiano, de 1920 (Freud, 1920/2006b) ao equivaler a pulsão de vida à pulsão sexual, leva em conta que o plasma germinal, a procriação das espécies, é a própria continuidade da vida e, num certo sentido, a imortalidade. Devido ao fato de as pulsões de autoconservação, ou do eu, serem agora consideradas como tão sexuais quanto as pulsões já denominadas sexuais (Freud, 1914/ 2004b), a distinção entre uma e outra passa a se restringir apenas a uma classificação de cunho topográfico. Ao criar uma nova oposição pulsional, Freud descreve um campo onde se radicaliza a impossibilidade de completude do sujeito, tendo-se em vista que o mesmo não pode ser reduzido à biologia ou ao aparelho psíquico.

Na primeira teoria pulsional, a pulsão poderia ser pensada como regida apenas pelo princípio de prazer, mas com a introdução do conceito de pulsão de morte, qualquer

pulsão passa a ser pensada em sua origem, como algo para além da economia homeostática, o que é o mesmo que dizer para além do campo representacional. Por outro lado, a partir do conceito de pulsão de morte, o sadismo e o masoquismo, presentes em qualquer ser humano, são concebidos como um dado irreduzível da pulsão.

Freud, ainda em 1920, ao constatar que Eros busca sempre a manutenção da vida, passa a considerar, por outro lado, o sadismo como uma manifestação da pulsão de morte, pois considera tratar-se de uma expressão dessa pulsão cuja visada é a destruição do objeto. Ao seguir esse pensamento, ele levanta a hipótese de que na verdade o sadismo seria uma *parte* da pulsão de morte que foi afastada pela libido narcísica do eu e, deste modo, passou a servir às pulsões sexuais. Como consequência dessas idéias, Freud encontra-se, a partir desse momento, diante do impasse de ter que relacionar o modelo da homeostase do aparelho psíquico com sua nova teoria pulsional que implica uma articulação *dor-prazer* e, com esse intuito, escreve em 1924, *O Problema econômico do masoquismo*.

Nesse importante trabalho, após estabelecer as diferenças entre o Princípio do Nirvana, articulado à pulsão de morte, e o Princípio de Prazer, base da pulsão de vida, Freud distingue três tipos de masoquismo: o erógeno, o feminino e o moral. É o primeiro — o masoquismo erógeno — aquele que se encontra no fundamento dos outros dois, atribuindo-lhe bases biológicas e constitucionais. O modelo anterior, sustentado no princípio de constância, onde o organismo busca manter o mesmo nível de estimulação para evitar o desprazer para o aparelho psíquico, não responde mais às evidências da clínica freudiana. Esse impasse indica a existência de um masoquismo primário que aponta para a presença de outra lógica de funcionamento econômico.

A primeira questão que Freud busca refletir é justamente sobre a relação do masoquismo com o princípio de prazer. Ou seja, se o princípio de prazer tem como objetivo buscar o prazer e evitar o desprazer, como pensar o masoquismo como prazer através da dor ?

Ao longo do texto de 1924, explicita os princípios que regem a nossa vida psíquica. O princípio de prazer perde seu domínio, como guardião da vida psíquica, e da vida em geral, quando a dor e o desprazer perdem seu sentido de alarme para ser o objetivo final da pulsão. O que Freud busca destacar com essa constatação? Por que o sadismo não representa a mesma ameaça à vida que o masoquismo?

A modificação teórica implicada pelo conceito de pulsão de morte coloca em evidência que o ser humano, em seu aparelho psíquico, não tem uma programação inata que garanta uma busca em prol da vida. Essa garantia de vida se encontra, na verdade, “fora” do

aparelho psíquico, se instalando através de um momento mítico da expulsão da pulsão de morte. Como Lacan (1949/1998) vai ressaltar, a garantia da vida se faz pela presença do desejo do Outro. Pode-se afirmar a partir dessas indicações, a presença de uma indissociabilidade entre interno e externo, pois, para a psicanálise existe um laço originário entre o sujeito e o campo simbólico, a cultura. A partir disso, pode-se supor que sendo o masoquismo originário, o perigo se encontraria, na interiorização da pulsão de morte sem laços, ou melhor, na defusão das pulsões de vida e de morte.

Depois que uma parte da pulsão de morte foi projetada para fora sobre os objetos, permanece como seu resíduo o genuíno masoquismo erógeno que tem um aspecto componente da libido e outro que segue tendo como objeto o próprio sujeito, ou seja, seu corpo. Apesar de reconhecer uma ausência de compreensão fisiológica de como ocorre a sujeição da pulsão de morte, Freud afirma que normalmente não temos de lidar com uma presença pura da pulsão de vida e da pulsão de morte, mas, de uma *fusão* das duas em proporções variáveis em cada caso particular. No entanto, não deixa de prever que, em função de uma série de fatores, a uma *fusão* das pulsões pode corresponder uma *defusão* delas, fato que se expressaria em diferentes formas patológicas. Trata-se, aqui, de variações nos processos de simbolização que viabilizariam diferentes modalidades de defesa para o sujeito em sofrimento (Leite, 2010).

Freud busca uma explicação satisfatória sobre o tema do masoquismo que leve em consideração o que ele acredita ser seu par de oposto, o sadismo. Com esse propósito ele parte de uma suposição mítica em que ao surgir a pulsão de vida, a pulsão de morte já estaria desde sempre presente. A libido, ao entrar em cena, passa a ter a função de frear a destrutividade desse movimento pulsional originário, que tem como objetivo o retorno ao estado inanimado (Jorge, 2010). A libido passaria a contar com um “sistema especial de órgãos”, a musculatura, que desviaria para fora do organismo uma grande parte da pulsão de morte para o mundo externo a serviço da pulsão sexual. Como citado anteriormente, a pulsão de morte que é expulsa é chamada de sadismo.

Retomando o problema da relação do masoquismo e do princípio de prazer, Freud resgata uma afirmação indicada nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* de que a excitação sexual (tensão prazerosa) na sexualidade infantil surge como efeito colateral de processos internos que ultrapassaram certos limites quantitativos. Ou seja, considera que há uma possibilidade de que qualquer coisa que aconteça de relevante no organismo tenha uma parcela de excitação desviada para contribuir com as pulsões sexuais. Consequentemente,

Freud supõe que a dor e o desprazer também podem ser acrescentados à pulsão sexual, o que também indica que no início da vida a dor e o prazer se mesclam não havendo uma clara distinção entre eles. O masoquismo infantil seria gerado pela dor e pelo desprazer fisiológico que se selaria, então, como masoquismo erógeno e que teria o seu desenvolvimento e magnitude conforme a sua constituição sexual.

A partir desse momento, diferentemente da afirmação freudiana de 1915, o masoquismo erógeno é reconhecido como primariamente presente, isto é, como expressão originária da pulsão de morte, fundamento de todos os tipos de masoquismos, participando de todas as transformações da libido. Portanto, os componentes sádicos e masoquistas estariam presentes e operantes nos diferentes estádios da libido.

O masoquismo erógeno, ao se encontrar atrelado a componentes da libido, toma como objeto o próprio organismo. Sendo assim, trata-se de um verdadeiro testemunho do amálgama da pulsão de morte com a pulsão de vida e é através dele que podemos reconhecer algo desse momento mítico, testemunho da fusão pulsional.

Como já indicado, comumente, a pulsão de vida e a de morte mesclam-se em diversas proporções, mas apesar de não ser possível saber a extensão dessas parcelas pulsionais, é possível verificar na clínica uma defusão pulsional, em casos mais graves. Freud levanta a possibilidade de a expulsão do sadismo corresponder à defusão pulsional, quando a pulsão de morte escaparia desse atrelamento. Mas e o masoquismo?

Tendo em vista que o masoquismo erógeno é o fundamento dos demais, ou seja, do masoquismo feminino e do masoquismo moral, Freud parte para a discussão dos mecanismos aí em jogo.

Com relação ao masoquismo feminino — o mais facilmente acessível à observação clínica — trata-se de colocar em jogo as fantasias cujos conteúdos se relacionam ao ato de ser amordaçado, amarrado, dolorosamente espancado e que se conclui com um ato de masturbação. O que Freud destaca é o lugar ocupado pelo sujeito na construção da fantasia que implica uma posição de ser *castrado*, que também se articula ao ser copulado, ou dar à luz um bebê, caracterizando-se como uma forma *feminina*. O que se revela, aqui, é o atrelamento do infantil com o feminino e a expressão de um sentimento de culpa quando o indivíduo supõe que cometeu um crime que precisa ser expiado através dos procedimentos já indicados.

A última forma discutida por Freud, o masoquismo moral, merece destaque por sua aparente total desvinculação com a pulsão sexual. Nessa modalidade de masoquismo o que toma a dianteira é efetivamente o sofrimento. Como indica Freud, o verdadeiro

masoquista sempre *oferece a face onde quer que tenha oportunidade de receber um golpe*. Do ponto de vista da clínica introduz, aqui, a explicação para a chamada reação terapêutica negativa que, em muitos casos, faz com que o tratamento psicanalítico se paralise, tornando inócua todas as intervenções do analista. O que se apresenta, conforme indica é uma “verdadeira necessidade de punição” que melhor expressa a ação do sentimento de culpa “inconsciente”. O que se delinea é o campo do complexo de Édipo com os conflitos que lhe correspondem.

No artigo *O ego e o id* (1923), Freud já havia apresentado a culpa como expressão de uma tensão entre o eu e o supereu, ou seja, o eu responde com a *angústia moral* quando avalia que não esteve à altura das exigências feitas por seu *ideal*. O supereu, que surge a partir da introjeção no eu dos primeiros objetos da libido, em suas funções de ideal e de censura, desempenha aqui um papel fundamental.

Conforme nos indica Freud, a superação do complexo de Édipo, sua dissolução, se caracteriza por uma necessária dessexualização da relação com os objetos primários, ou seja, ocorre um desvio dos objetivos sexuais diretos. Nesse sentido, esse processo implica um certo grau de desfusão pulsional que explica a severidade aumentada característica do supereu — a chamada consciência em ação no ego — que pode tornar-se dura, cruel e inexorável. Trata-se do Imperativo Categórico de Kant, herdeiro direto do complexo de Édipo.

Freud considera o supereu um representante do mundo externo, isso porque as pessoas que em algum momento foram a realidade mais perceptível da criança, a partir das identificações condizentes com o declínio do complexo de Édipo, passam a atuar no supereu deixando de ser objetos investidos pela libido. Como afirma Freud no artigo *O eu e o id*:

O Superego, contudo, não é simplesmente um resíduo das primitivas escolhas objetais do id; ele também representa uma formação reativa enérgica contra essas escolhas. A sua relação com o ego não se exaure com o preceito; “Você deveria ser assim (como o seu pai)”. Ela também compreende a proibição: “Você não pode ser assim (como o seu pai), isto é, você não pode fazer tudo o que ele faz; certas coisas são prerrogativas dele.” (Freud, 1923/2004d, p. 36)

Com o decorrer das transformações na infância, a influência parental perde de maneira progressiva a sua importância e uma série de outras influências passam a cumprir

essa função. O fato é que o complexo de Édipo é a fonte do senso ético individual, da moralidade, como indica Freud.

Ao final do artigo de 1924, *O problema econômico do masoquismo*, estabelece uma importante distinção para o estudo do nosso tema. Chama a atenção para uma espécie de inibição moral, na vida e no tratamento, que atua sobre algumas pessoas como se estivessem sob um verdadeiro império moral, apesar de não terem consciência disso. Considera, porém, a diferença entre essa continuação inconsciente da moral e o masoquismo moral propriamente dito. Afirma que no primeiro caso, o acento recai sobre o sadismo aumentado do supereu ao qual o eu se submete, já no segundo, trata-se do genuíno masoquismo do eu que solicita castigo, seja do supereu, seja dos poderes parentais de fora. De qualquer modo, trata-se, nos dois casos, de relações intrapsíquicas, entre o eu e o supereu, cujo resultado é uma necessidade de satisfação mediante o castigo e o sofrimento. O que chama a atenção é que o sadismo do supereu é normalmente consciente enquanto a tendência masoquista do eu, via de regra, permanece oculta para a pessoa em questão.

O fato de que o masoquismo moral é inconsciente permite compreender que a necessidade de punição aí atrelada refere-se ao desejo inconsciente, tão frequente, nas fantasias de espancamento, de ter relações passivas (femininas) com o pai. Se, por um lado, a consciência e a moralidade surgem mediante a dessexualização do complexo de Édipo, através do masoquismo moral ocorre uma ressexualização da moral e o complexo é novamente revivido. A volta do sadismo contra o eu ocorre sempre quando uma supressão das pulsões tem lugar impedindo que grande parte dos componentes pulsionais destrutivos se exerça na vida.

Esse processo é descrito detalhadamente em 1930, no capítulo VII, do artigo *O mal estar na civilização*.

Freud indica aí que os meios que a civilização utiliza para inibir o desejo de destruição é, exatamente, o processo de introjeção no eu da instância superegóica, ou seja, a “(...) agressividade é introjetada, internalizada: ela é, na realidade, enviada de volta para o lugar de onde proveio, isto é, dirigida no sentido do próprio eu” (Freud, 1930/2006f, p.127). A “consciência” está, por assim dizer, pronta para pôr em ação contra o eu a mesma agressividade que o eu desejaria satisfazer sobre os outros estranhos.

Segundo Rudge (1998) o supereu deve ser considerado tão primário quanto o masoquismo, pois, essa instância é teorizada por Freud através das mesmas descobertas clínicas que o conduziram ao masoquismo erógeno. Sendo tão originário quanto o

masoquismo primário, o supereu deve ser compreendido como o núcleo do próprio eu. Para a autora, a formação do supereu ocorre devido a um trauma estrutural, e representa um resíduo das primeiras identificações, tal resíduo pode ser denominado também “a coisa” (*das Ding*), mencionada por Freud em *Projeto para uma psicologia científica*.

A tensão que é resultante da oposição eu-supereu produz o sentimento de culpa, correlato da necessidade de punição. Esse processo é algo necessário para que haja civilização, pois a agressividade que é expelida em um primeiro momento, como sadismo dificulta o agrupamento de pessoas e vai contra os propósitos de Eros. “A civilização, portanto, consegue dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo, enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente como uma guarnição numa cidade conquistada.” (Freud, 1930/2006f, p.127).

Esse fato é justificado porque originariamente não existe uma capacidade de distinguir entre o que é o bem e o mal. Essa diferença é adquirida a partir do outro do qual a criança depende e teme perder o amor. Na realidade para o eu o que é considerado mal pode ser desejável.

No início da vida, portanto, a criança abdica dos impulsos devido ao medo da autoridade, que, em última instância, é o medo da perda do amor. Freud destaca que não há distinção entre a realização do ato culposo e a intenção do ato, mas, o que a criança teme é o fato de a autoridade tomar conhecimento a respeito do ato ou da intenção. Com a internalização da autoridade, na figura do supereu, a emergência do sentimento de culpa demonstra a impossibilidade de esconder de si mesmo a intenção de algo considerado pecaminoso. Como consequência, em relação a isso, Freud destaca, aqui, uma peculiaridade: quanto mais virtuoso é um homem mais severo consigo mesmo.

Temos assim duas origens para o sentimento de culpa: a que surge pelo medo da autoridade e a que advém, posteriormente, a partir do medo do supereu. No segundo caso, não basta a renúncia pulsional, pois, o desejo persiste e não pode ser escondido do supereu. Esse fato justifica a necessidade de punição e a presença de uma permanente infelicidade interna em algumas situações clínicas.

Em síntese, cada agressão cuja satisfação o indivíduo desiste é assumida pelo supereu, aumentando a agressividade deste contra o eu. O que é importante destacar é que o supereu não representa *diretamente* a agressividade do outro em relação ao sujeito, mas, de fato, a agressividade que o sujeito desejaria liberar no outro e que foi recalcada.

Freud concluiu esse importante trabalho indicando que o sentimento de culpa, em última instância, expressa tanto o conflito devido à ambivalência, quanto a eterna luta entre Eros e pulsão de morte.

Conclusão

A partir de 1920 o masoquismo só pode ser pensado como primordial e, portanto, como estrutural ao sujeito. Não existe sujeito inserido na linguagem – na cultura – sem que o masoquismo aí se faça presente. Segundo Lacan (1953-54/2008a), o masoquismo primordial, tal como demonstrado por Freud (1920), a partir do jogo *fort-da* é a instauração do “mundo da negatividade” em que a ausência é evocada na presença e a presença na ausência (LACAN, 1953-54/ 2008a) que evidencia o prazer doloroso como constitucional ao sujeito.

Essa pesquisa inicial do traçado do conceito de masoquismo na obra freudiana revela que foi através da imposição de suas manifestações na clínica e na cultura, que Freud pôde cunhar o conceito de pulsão de morte. Freud não se esquivou frente a esse desafio, mesmo quando não tinha os artifícios para tratar do tema com mais clareza, suportando os momentos de indefinição. Esse estudo, ao evidenciar que os conceitos da psicanálise são formulados no *só-depois* da clínica aponta, por outro lado, uma valiosa lição para todo psicanalista no percurso de sua formação permanente.

O conceito de pulsão de morte permanece ainda obscuro em diversos aspectos e provavelmente assim permanecerá, contudo isso não deve ser motivo de aceitação passiva, mas, ao contrário, tomá-lo como um enigma mobilizador da pesquisa psicanalítica.

Referências

- _____. ([1895]/1950) Projeto para uma psicologia científica. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, 1950. v. I. Rio de Janeiro: Imago, 2006 a.
- _____. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.
- _____. (1910) A concepção psicanalítica da perturbação da visão. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.
- _____. (1919) Uma criança é espancada` uma contribuição ao estudo das perversões sexuais . In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006d
- _____. (1930) O mal-estar na civilização. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. XXI. Rio de Janeiro: 2006e.
- _____. (1914) À guisa de introdução ao narcisismo. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente: 1911-1915*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1915) Pulsões e destinos da pulsão. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente: 1911-1915*, v.1. Rio de Janeiro: Imago, 2004b.
- _____. (1920) Além do princípio de prazer. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente: 1915-1920*, v.2. Rio de Janeiro: Imago, 2004c.
- _____. (1923) O Eu e o Id. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente 1915-1920*, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2004d.
- _____. (1924) O Problema Econômico do Masoquismo. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente: 1923-1938*, v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2004e.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. v.2: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- LACAN, Jacques. (1966) O estágio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. (1953-1954) *O Seminário livro I: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a
- LEITE, Sonia. *Histeria de Conversão, Ainda?* Net. Rio de Janeiro, maio de 2011. Disponível em:
<http://www.corpofreudiano.com.br/site_flash/eventos/2encontronacional/trabalhos/14_sonial_eite.pdf>. Acesso em: 17 de Maio de 2011.
- RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e Linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

THE MASOCHISM AND THE ECONOMICAL PROBLEM IN FREUDIAN THEORY

ABSTRACT:

This paper aims to build a conceptual-historic formulation about the term “masochism” in the psychoanalysis theory. For a start, as an hypothesis the notion of sadism and masochism may be considered as an intuition in relation to the term death drive even after 1920. Through analyzing Freudian’s most relevant papers important questions should be answered, such as: What is the relationship between the economical aspect in Freudians’ metapsychology and the subject of masochism? What are the possible articulations between the notion of masochism and the concept of death drive in Freud’s work? Key words: Masochism –Sadism- Death Drive - Drive Economy.

KEYWORDS: Masochism. Sadism. Death Drive. Drive Economy.

LE MASOCHISME ET LE PROBLÈME ÉCONOMIQUE CHEZ FREUD

RÉSUMÉ:

Ce travail vise un rétablissement historique et conceptuel du concept de masochisme. On part de l’hypothèse que les notions de sadisme et de masochisme présentes aux origines de l’oeuvre freudienne expriment une intuition de Freud concernant la pulsion de mort, antérieure à la formulation de ce concept. C’est ainsi que nous nous laissons guider par les principaux textes freudiens sur le thème avec le but de répondre aux questions suivantes : quel est le rapport entre ce qu’on appelle l’aspect économique de la métapsychologie et le thème du masochisme ? Quelles sont les jonctions possibles entre la notion de masochisme et le concept de pulsion de mort ?

MOTS-CLÉS: Masochisme. Sadisme. Pulsion de Mort. Économie Pulsionnelle.

Recebido em: 01/08/2011

Aprovado em: 28/09/2011

©2011 *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 PACTO SOCIAL AO IMPÉRIO DO GOZO

*Claudio Rezende**
*Domingos Barroso da Costa***

RESUMO:

Refletindo sobre o ingresso do homem no estado de cultura, este artigo entrecruza as idéias de Rousseau e Hobbes com as de Freud e Lacan. Dessa dialética conclui que a formação dos laços sociais depende da submissão do sujeito à Lei da Castração, pela qual ingressa no Simbólico ao deixar de tomar o outro como objeto a ser consumido. Nessa dinâmica, abordam-se os modos pelos quais o Capitalismo – agora unânime e inquestionável – mantém-se na constante tentativa de substituir a Lei da Castração pela lei do mercado, provocando no sujeito a falsa ilusão de uma completude viabilizada pelo consumo dos *gadgets* oferecidos, cujo gozo hipnótico conduz uma massa de consumidores numa marcha alienante em relação a seu Desejo.

PALAVRAS-CHAVE: Estado de natureza. Pacto social. Sociedade de consumo. Desejo. Gozo.

* Cláudio Rezende Graduado em Psicologia pela UFMG; Mestre em Psicologia pela PUC Minas; Professor universitário (graduação e pós-graduação), coordenador de curso de Psicologia. Rua João de Paula, 690 – Bairro Sagrada Família CEP: 31035-340 – Belo Horizonte, MG. claudiorezende1@yahoo.com.br. (31)8866-0265 ou (37)9119-2910.

** Domingos Barroso da Costa. Graduado em Direito pela UFMG, especialista em Direito Público e Criminologia, mestre em Psicologia, pela PUC-Minas, em que trabalhou aspectos da criminalidade contemporânea na interface da Psicanálise com o Direito. Atualmente, é assessor judiciário junto ao TJMG. Endereço: Rua Xavier de Gouveia, nº 240, apto. 201 – Bairro Grajaú CEP: 30431-166 – Belo Horizonte, MG. dobarcos@hotmail.com. (31) 9163-9283.

1. A Lei do Desejo e a Estruturação Social – O Mito Original

Na obra *Totem e Tabu* (1913), Freud, vendo-se às voltas com a tentativa de explicar o momento de passagem do homem de seu estado de natureza para o estado de cultura, utiliza-se de um mito com o qual sustenta a hipótese de que o nascimento da sociedade dá-se a partir de duas leis proibitivas fundamentais: do incesto e do parricídio. Leis, essas, que estarão impressas nas diferentes culturas, de diferentes modos: dos textos sagrados aos dispositivos legais, submetendo o homem social e espiritualmente à norma que sustenta o pacto coletivo, com a prevalência do princípio da realidade em relação ao princípio do prazer.

Cuida-se, pois, de uma questão de origem, que se para o sujeito – neurótico – é respondida com a fantasia, para a sociedade resolve-se a partir do mito, que se converte no ponto de amarração e unidade daqueles que o compartilham, numa comum-unidade fundante. Ou seja, verdadeira forma de construção simbólica sobre o vazio de uma realidade da qual não se pode dizer – já que perdida –, sobre cuja fenda se estabelece a rede de sustentação da cultura, a justificar a afirmativa de que “toda questão de origem só pode ir dar num mito” (Rosolato, 1999, p. 68).

Diante dessas considerações, verifica-se que a antiga oposição entre estado de natureza e estado de cultura – tão cara para filósofos da envergadura de Hobbes e Rousseau – só tem um objetivo: demonstrar a impossibilidade de se cogitar a vida humana fora de uma rede social ou, mais especificamente, na ausência de leis que limitem os impulsos agressivos naturais ao homem. Não por outro motivo, Hobbes defendeu a tese de que a atribuição de poderes absolutos a um monarca soberano era o único meio de se impor uma lei forte aos homens, impedindo, assim, uma tal equivalência de condições entre eles que culminaria numa guerra de todos contra todos, o homem se convertendo no lobo do homem – *Homo homini lupus* (Hobbes, 2006).

Ainda nessa discussão, mas em outra perspectiva, Rousseau afirma que a única maneira de o homem ser verdadeiramente livre, decorreria de sua adesão a um contrato social, em que cada um dos contratantes abria mão de uma parcela de sua liberdade natural em respeito a uma lei comum, capaz de garantir a segurança de todos.

Reduzamos todo esse balanço a termos de fácil comparação. O que o homem perde pelo contrato social é a liberdade natural e um direito

ilimitado a tudo quanto aventura e pode alcançar. O que com ele ganha é a liberdade civil e a propriedade de tudo que possui. A fim de não fazer um julgamento errado dessas compensações, impõe-se distinguir entre a liberdade natural, que só conhece limites nas forças do indivíduo, e a liberdade civil, que se limita pela vontade geral (...) (Rousseau, 1978, p. 36).

Embora diverjam no que concerne ao instrumento pelo qual a lei se impõe à sociedade – pois enquanto Rousseau defende que a lei que agrega os homens decorre da vontade geral, para Hobbes tal imperativo somente pode advir da vontade absoluta de um monarca soberano –, suas teorias convergem num ponto: para ambos, independentemente da fonte normativa – se a vontade geral ou a do monarca soberano –, o homem só pode ser livre se submetido a uma lei, sem a qual suas ambições o levariam a um constante estado de guerra contra seus semelhantes, insegurança e medo, que o obrigariam a uma luta constante pela sobrevivência, impedindo-o de desenvolver suas potencialidades.

Nesse sentido, para Rousseau, a adesão ao pacto social faz o homem abrir mão da pronta satisfação de seus impulsos pela adesão à lei que a todos se impõe e que lhe confere liberdade moral, a única que o torna “verdadeiramente senhor de si mesmo, uma vez que o impulso apenas do apetite é escravidão e a obediência à lei, a si mesmo prescrita, é liberdade” (Rousseau, 1978, p. 37). Num quadro de cores mais sombrias, observa-se que Hobbes também não cogita a liberdade sem lei:

Da guerra de todos contra todos, também isto é consequência, que nada pode ser injusto. As noções do bem e do mal, de justiça e injustiça, não podem ter lugar aí. Onde não há poder comum não há lei. Onde não há lei não há injustiça. Na guerra, a força e a fraude são as duas virtudes principais. A justiça e a injustiça não fazem parte das faculdades do corpo ou do espírito. Se assim fosse, poderiam existir num homem que estivesse sozinho no mundo, do mesmo modo que seus sentidos e paixões. São qualidades que pertencem aos homens em sociedade, não na solidão (Hobbes, 1978, p. 99-100).

Como se pode observar, os mitos desenvolvidos no sentido de explicar o ingresso do homem num estado de cultura – com especial atenção ao trabalhado por Freud em *Totem e Tabu* – evidenciam a impossibilidade de o ser humano manter-se, enquanto tal, diante

da absoluta ausência de lei. Desconstruindo o raciocínio, pode-se afirmar, portanto, que não se pode cogitar a existência humana fora da cultura, assim como não há cultura sem lei, a partir do que se conclui que a ausência total de lei equivaleria à ruína da cultura e, por conseguinte, do que se entende por humano. E, se tal assertiva é válida no plano social, não é menos aplicável ao processo de construção da subjetividade.

Em outro trabalho, datado de 1927 – *O mal-estar na civilização* –, Freud afirma que:

(...) o sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro (Freud, 1927/1974, p. 95).

Lacan tratará desse mal-estar na civilização como sendo o mal-estar dos laços sociais representado, na elaboração dos matemas discursivos, pelo objeto *a*, que é aquilo de pulsional a que a civilização exige que o homem renuncie para que possa colher as benesses dos que dela fazem parte, dos que são acolhidos em seu seio.

Os matemas discursos propostos por Lacan revelam, portanto, os meios através dos quais o sujeito se utiliza para se relacionar com o outro, renunciando à pulsão de tomar o outro como um objeto a ser consumido. Para Lacan, a civilização exige um movimento de renúncia pulsional e os laços sociais são o modo de limitação dessa pulsão em relação ao outro. Já o gozo, por sua vez, revela onde, nessa relação com o outro, o sujeito está cristalizado, amarrado, preso aos ditames da civilização (Rezende, 2008, p. 17-18).

Seja na elaboração do complexo de Édipo por Freud, seja na teoria lacaniana que culmina na organização do inconsciente como uma linguagem, a presença de uma lei mostra-se essencial ao desenvolvimento do sujeito e, por conseguinte, ao seu ingresso no pacto social a partir da formação de laços.

2. Do narcisismo primário ao pacto social

No período anterior à entrada da lei fundamental na vida do sujeito, encontra-se uma relação estabelecida entre mãe e filho logo após o nascimento deste, em que ambos veem-se unidos numa totalidade ilusória. Em tal ligação não há espaço para a falta e, no imaginário da criança, ela supre tudo que diz respeito ao desejo da mãe, identificando-se com seu falo (Dor, 1991). Trata-se, portanto, de uma fase narcísica em que a criança perde-se na relação especular que estabelece com a mãe, sem distinção subjetiva. Fase do narcisismo primário na qual a libido encontra-se investida no eu, não havendo, portanto, a existência do outro real, e, sim, enquanto objeto complementar, a satisfazer os anseios do bebê.

Durante esse período, como não há noção de alteridade, a subjetividade da criança ainda não conta com uma organização própria aos que precisam fazer uso do simbólico para comunicar-se. Seu inconsciente constitui-se por um enxame de significantes, comparáveis a fonemas desconexos, numa sequência ininterrupta, sem lacunas que possibilitem a formação de palavras, orações, períodos, parágrafos etc.

Contudo, considerando-se que a mãe já está inscrita no universo Simbólico, não demorará que algo externo à relação que mantém com o filho rompa essa totalidade imaginária que este creditava a tal vínculo. Trata-se do terceiro elemento, estranho à relação mãe-filho, que desbancará a criança de sua onipotência narcísica ao lhe apontar a falta da mãe e, por conseguinte, a sua própria. Ao que institui esse hiato Lacan denominou Nome-do-pai, justamente como o lugar da Lei que inscreve na criança a falta necessária ao ingresso no universo Simbólico.

Ou seja, é a partir do surgimento do Outro que o sujeito conhecerá a falta que lhe possibilitará estruturar-se com vistas ao ingresso no pacto social. A abertura dessa lacuna equivalerá à queda de um dos significantes que constituía a massa disforme de fonemas dispersos – o S1 –, o qual, por marcar a falta, logo será metaforicamente substituído por aquele que a ensinou, o significante Nome-do-Pai – S2.

Descortina-se, portanto, a condição necessária para a constituição de um sujeito, a partir da falta que lhe é original, com a possibilidade de se organizar no universo dos significantes estruturados como uma linguagem, os quais lhe conferem o instrumental

necessário para a formação de laços sociais com os que com ele comungam dessa falta. Tem-se, pois, numa aparente ambiguidade, uma perda significativa, a partir da qual o sujeito pode representar e conferir sentido à sua existência. Em síntese, a entrada do S1 no campo do sujeito, forçará a entrada deste no universo simbólico, traçando as abscissas e ordenadas que orientarão sua existência. É a partir de sua falta original, portanto, que o sujeito poderá se encontrar nos intervalos abertos entre os significantes (Quinet, 2003, p. 13), nas lacunas que viabilizam a articulação da linguagem. Nos dizeres de Lacan: “tendo surgido S1, primeiro tempo, repete-se junto a S2. Desse estabelecimento de relação surge o sujeito que algo representa, uma certa perda, a respeito da qual vale a pena haver feito esse esforço em direção ao sentido para compreender a ambigüidade” (Lacan, 1992a, p. 17).

Aqui não se trata das hipóteses de forclusão ou denegação da perda, mas do sujeito que a recalca, sabendo-se limitado à fantasia e à metáfora em suas frustradas tentativas de supri-la. É o sujeito barrado, definitivamente cindido pela perda do tampão que o permitia imaginar-se inteiro, o objeto a, segundo o ensino de Lacan.

A castração, nesse sentido, impõe ao sujeito uma primeira morte simbólica e é somente a partir dela que este poderá formar laços, ao abandonar aquele primeiro vínculo onipotente e impossível que formava com a mãe, identificando-se, assim, a seus semelhantes em perda, no processo de construção de sua história. “É preciso morrer para viver”, ou seja, ao abrir espaço para a entrada do outro em seu horizonte, a Lei possibilita ao sujeito o acesso ao universo do Simbólico, da cultura, tratando-se de condição *sine qua non* ao desenvolvimento do ser humano enquanto tal.

A frase “é preciso morrer para viver” fica clara se destacarmos suas duas últimas palavras. E se viver é abrir-se ao desconhecido, às inúmeras descobertas, únicas para cada um e portanto comparáveis ou semelhantes às dos outros, é também aceitar o passado que não voltará mais, numa imagem da morte, sem ruminação das horas penosas, nem nostalgia da felicidade passada, de amor, de amizade e de êxito, que clareia o presente (Rosolato, 1999, p. 170).

A adesão à Lei do Pai equivale, ainda, à aceitação de um desconhecido impossível de ser conhecido, já que definitivamente perdido o objeto que dele poderia dizer. Algo da ordem de um o fragmento ancestral, de uma ilusória totalidade desmoronada que

justifica a existência de inúmeras histórias que pregam um paraíso perdido. Fantasias edênicas que visam aliviar a angústia inerente à nossa condição fendida, como se fosse possível o retorno a uma completude que jamais existiu.

Resumindo a questão, afirma Rosolato:

[...]há irredutivelmente um desconhecido impossível de ser conhecido. Não pode ser abolido e constitui a finitude enquanto limite de todo saber, e até no campo das experiências possíveis para o ser humano e que o interdito do incesto coloca no simbólico. E esse desconhecido está no cerne da angústia, de sua intensidade afetiva, e em toda aflição (Rosolato, 1999, p. 110).

E essa Lei, que não é outra senão a Lei do Desejo, afirmando a impossibilidade de se suprir uma falta que é originária à constituição do sujeito, permite a este equilibrar-se em sucessivas representações daquilo que, imaginariamente, poderia amenizar ou suprir a perda que o faz incompleto, aliviando-o de sua angústia. Consoante se verifica, decorrendo do Outro que se apóia na Lei do Pai, o desejo inscreve-se no Simbólico, âmbito do qual o sujeito pode retirar o repertório de signos e significantes que o permitirão lidar com o real da falta sobre a qual não se pode dizer, para o que se vale do laço social, a partir de sua inscrição no desejo do Outro.

O desejo é, portanto, uma falta que conduz o sujeito em sua histórica existência, desde sua constituição no campo do outro até seus projetos no universo do Outro, convocando-o a sempre se apropriar de sua história. Afinal, ao constituir-se arraigado na perda, o desejo diz de limites não sabidos, os quais remetem ao absoluto desconhecido do Outro e da falta que ele representa.

Daí poder-se afirmar que a cultura funda-se no desejo e na formação de laços, em que se reconhece o outro como semelhante na falta que limita os sujeitos em suas mútuas relações, de modo a garantir-se a coesão e a ordem social, evitando-se o retorno a um estado de natureza no qual somente valeria a lei do mais forte, através da qual os sujeitos só poderiam ser vistos como objetos uns em relação aos outros.

Ocorre que a aceitação dos limites do desejo não é tarefa simples. A falta à qual o sujeito atribui sua condição fendida permanece inscrita na base de sua subjetividade, e sobre ele continua exercendo um empuxo que diz do resto não alcançado pelo desejo. Trata-se

de um além, do “mais, ainda” (Lacan, 1985), que remete a uma completude imaginária, própria da onipotência narcísica que antecede a Lei do Pai na estruturação subjetiva.

Eis o gozo, que se inscreve para além do Simbólico, no âmbito do Real que, *a priori*, é sempre impossível de ser representado. E, sendo a condição cindida inerente ao homem, o absoluto a que visa o gozo só pode conduzir à morte, única hipótese em que se vislumbra a ausência de tensões imaginariamente atribuída à condição que se perdeu juntamente com o objeto *a*. E o saber, pode-se caracterizá-lo como aquilo “que faz com que a vida se detenha em um certo limite em direção ao gozo. Pois o caminho para a morte (...) nada mais é do que aquilo que se chama gozo” (Lacan, 1992, p. 16).

Posto isso, como já anunciado, não é difícil concluir que a existência da sociedade, e, em seu núcleo, do próprio laço social, funda-se na Lei do Desejo, única capaz de garantir os limites necessários à coexistência das faltas subjetivas. Do contrário, imperando o gozo e a crença fetichista no alcance da totalidade – no desmentido da castração –, os homens só poderão ver, uns nos outros, objetos eventualmente hábeis a tamponar sua falta, garantindo-lhes a completude que imaginam poder alcançar.

A reificação do outro, aliás, é tema atual, já que se insere no mecanismo de funcionamento da sociedade de consumo, que se expande com a globalização, substituindo o modelo que se fundava na produção de bens. Muda o eixo que sustenta os modelos e, com ele, altera-se a própria conformação social. Afinal, se para produzir são necessárias organização e coordenação que pressupõem a existência de rígidas regras, para consumir, ao contrário, mostra-se imperioso o máximo afrouxamento desses limites, conferindo-se ao sujeito inscrito nesse modelo total liberdade de acesso aos objetos postos a sua disposição.

3. O Império do Gozo na Sociedade de Consumo

No processo acima exposto, observa-se o progressivo desmoronamento da sólida estrutura sobre a qual se mantinha a sociedade de produção, bem como a Modernidade. De uma organização social fundada em pesadas leis – de potencial opressor responsável pelo mal-estar do sujeito moderno, conforme brilhantemente trabalhado por Freud (Freud, 1996) – passa-se, pois, a uma conformação social de frágeis amarras. Os laços que forçaram o homem

a abdicar de seus impulsos primitivos e lhe possibilitaram situar-se em um *pacto social* tornam-se cada vez mais afrouxados, o que o coloca diante de uma situação paradoxal: poder – ilusoriamente – tudo, mas não conseguir dar existência a uma história particular. Afinal, se o excesso de limites e contenções provocava o mal-estar descrito por Freud, a ausência dessas bordas que balizam a existência do sujeito não se apresenta menos opressiva.

Como é cediço, o reconhecimento da falência do modelo comunista ao final da década de oitenta do século passado pôs fim à bipolaridade que norteava os rumos sociais, abrindo espaço à livre expansão capitalista. Enfraqueceu-se a idéia de oposição e, com isso, abriram-se as fronteiras para que o mercado se autorregulasse pelo modelo econômico que prevaleceu, o capitalista, que se impôs de forma sedutora e fascinante a boa parte dos países, com apoio na globalização e na reedição das políticas liberais.

As inovações tecnológicas responsáveis pela progressiva automação e a aceleração das comunicações afastaram o homem das fábricas, gerando um excesso de produção que demandava escoamento, ou seja, a colonização de novos mercados consumidores pelos países de industrialização avançada. Daí o processo globalizante, em que a imposição de políticas neoliberais aos países subdesenvolvidos e em desenvolvimento conduziu à abertura de suas fronteiras aos bens materiais cujas tentadoras e lucrativas marcas pertencem aos países detentores do capital e da tecnologia, ainda que sua produção – ou falsificação – dê-se na periferia, como é o caso das quinquilharias chinesas.

Como já antecipado, altera-se o eixo de funcionamento do mercado. Se a sociedade de produção fundava-se num processo minucioso e organizado que tendia à estabilização e à criação de bens duráveis – em modelo que se refletia nos laços sociais estabelecidos entre o sujeito e o outro –, a organização social fundada no consumo repele qualquer adiamento de satisfação das vontades. Aliás, o eclipsamento do que é passado e futuro é condição imprescindível para o desenvolvimento desse modelo de sociedade, que depende de um sujeito preso ao presente de seus impulsos para o pronto escoamento e consumo rápido dos bens descartáveis que lhe são postos à disposição.

Ou seja, a sobrevivência e o avanço de uma sociedade fundada no consumo dependem de uma ininterrupta renovação do impulso de ter – traduzido pela mídia como necessidade –, do incentivo a uma fome que jamais se sacia. Não há lugar para o adiamento dos movimentos rumo à tentativa de satisfação, motivo pelo qual se pode concluir que não há

mais lugar para a falta que funda e mantém a Lei do Desejo, a falta que nada mais é do que a máxima expressão do humano, enquanto ser cindido pela linguagem.

Ainda que tenda à sua transposição, a Lei do Desejo não nega o limite – como já dito –, diferentemente do gozo, que se situa no terreno baldio para além de qualquer fronteira, num vácuo de anomia, onde não há limitação, intimidação ou barra. E se antes o acesso ao outro e ao desejo privilegiavam a Lei, agora há uma tendência à desconsideração dessa Lei, em que a profissão de fé do “tudo posso naquele que me fortalece” – que aponta uma necessária passagem pela alteridade divina, que batizou as reflexões éticas em épocas anteriores –, passa a vigorar sob a égide do gozo, do consumo, do “tudo posso no dinheiro que me fortalece”.

Por isso poder-se afirmar que o gozo não está inscrito na linguagem, que barra o sujeito, alocando-o no Simbólico. Pertence o gozo ao caótico Real e, desconhecendo limites, tende a se confirmar pela repetição. É, assim, uma forma de responder à falta que institui o sujeito, calando-a para ele em processo não menos angustiante, já que, desse circuito de constante repetição, ele nada quer saber ou consegue dizer. No panorama capitalista, o exército de consumidores se irmana nessa lógica do nada querer saber sobre o que sustenta o funcionamento das coisas, como nos alertam Adorno (2001) e Marcuse (1969). Não é que os sujeitos não saibam das mentiras que sustentam o sistema capitalista, é que ninguém mais quer saber sobre as ideologias, desde que elas cumpram sua função. Para o consumidor não interessa que os anúncios ou plataformas políticas sejam necessariamente verdadeiros ou certos, o que esperam é que tudo funcione e que a música que os embala não pare, jamais.

Ao oferecer ao sujeito inúmeros objetos – *gadgets* – acompanhados da promessa de tamponar sua falta, satisfazendo-o inteiramente, verifica-se que a sociedade de consumo inscreve-se num mecanismo perverso de desmentido da castração e encerramento no gozo. Sob o domínio amplo e irrestrito do capitalismo, e de seu excesso de produção carente de prontos e sempre renováveis meios de escoamento, já não há espaço para qualquer tipo de transcendência, num panorama que autores como Fukuyama irão afirmar corresponder ao Fim da História (1992). É o Simbólico sucumbindo diante do Real ou, numa metáfora jurídica, o Estado de Direito do Desejo cedendo lugar ao Império Absolutista do Gozo.

Posto isso¹, fazendo com que se encontrem os extremos do texto, cabe, portanto, uma consideração final. Sabendo-se que não há como pensar o homem fora do estado de cultura e que tal universo se funda no Simbólico – fato mais que expresso até na própria necessidade de mitos para explicar a origem da sociedade –, a outra conclusão não se chega senão que a morte (com suas várias faces) é o rumo indicado por um processo que conduz o sujeito ao Real do gozo, a partir de uma estrutura social autofágica de consumo desenfreado. Nessas circunstâncias, numa livre interpretação de célebre frase sartriana, parece já ser possível afirmar que, sob o contemporâneo e violento jugo difusamente imposto pela tirania de Narciso, o inferno do Outro pode até despertar saudades.

¹ A abordagem, em interface, de idéias de Rousseau, Hobbes, Lacan e Freud não se desenvolve com a pretensão de esgotamento do que disseram os autores a respeito do tema ora trabalhado. Um artigo não comportaria tão improvável meta, e nem é esse o objetivo deste trabalho, em que pontos específicos das teorias dos referidos clássicos são apresentados como apoio às hipóteses e conclusões que arrimam o texto.

Referências

- ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- COSTA, Domingos Barroso da. *A crise do supereu e o caráter criminógeno da sociedade de consumo*. Curitiba: Juruá, 2009.
- DOR, J. *O pai e sua função em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____ (1930). *O mal-estar na civilização*. Vol. XXI
- _____ (1913). *Totem e tabu*. Vol. XIII.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOBBS, T. *O leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- LACAN, J. *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992a.
- LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992b
- LACAN, J. *Outros Escritos: Proposição de 9 de outubro de 1967*. In J. Lacan, (p. 248-264). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.
- MELMAN, C. *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- QUINET, A. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- QUINET, A. *Psicose e laço social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RABINOVICH, D. O psicanalista entre o Mestre e o Pedagogo. In *Cadernos de psicologia; Revista do Departamento de Psicologia da UFMG*, 11, 9-28. 2005.
- REZENDE, C. *Os discursos enquanto um modo de leitura dos laços sociais na indústria: uma proposta de intervenção visando a implicação do funcionário em seu discurso*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ROSOLATO, G. *A força do desejo: o âmago da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ROUSSEAU, J-J. *Do contrato social*. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FROM THE SOCIAL PACT TO THE EMPIRE OF ENJOYMENT

ABSTRACT:

Reflecting about man's entry into a state of culture, this paper interweaves the ideas of Rousseau and Hobbes with ideas of Freud and Lacan. From this dialectics it concludes that the formation of social bonds depends on the submission of the subject to the Castration Law, through which it enters the Symbolic, by not considering the other as an object to be consumed. In this dynamic, it is thus approached the ways Capitalism, now unanimous and unquestionable, is constantly attempting to substitute the Castration Law for the market law, evoking on the subject the false illusion of a fulfillment made possible by the consumption of the gadgets offered, whose hypnotic fruition drives a mass of consumers onto an alienating march towards their Desire..

KEYWORDS: State of Nature. Social contract. Consume society. Desire. Fruition.

DU PACTE SOCIAL A L'EMPIRE DE LA JOUISSANCE

RESUMÉ:

Cet article réfléchit sur l'admission d'individu dans l'état de culture, en faisant un entrelacement des idées de Rousseau et Hobbes avec celles de Freud et Lacan.

À travers un parcours théorique dialectique, l'article propose que la constitution des liens sociaux dépend de la soumission du sujet à la Loi de la Castration, pour laquelle il accède au domaine du Symbolique en laissant de considérer l'autre comme un objet à consommer.

Pour expliquer cette dynamique, le texte aborde les moyens du Capitalismo - qu'aujourd'hui est unanime et incontestable - pour essayer, constamment, de remplacer la Loi de la Castration pour la loi du marché, procès qui provoque la fausse illusion d'une plénitude et que devient possible par la consommation de gadgets, dont la jouissance hypnotique guide une masse des consommateurs en une marche aliénée en que concerne leurs désirs.

MOTS-CLÉS: État de nature. Pacte social. Société de consommation. Désir. Jouissance.

Recebido em: 14/09/2011
Aprovado em: 15/10/2011

©2011 *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

**CRISE [?]:
A crise sob a perspectiva de Jean-Luc Marion e
uma breve relação com o trágico**

*Carolina Detoni Marques Vieira**

RESUMO:

Este artigo visa abordar a crise pela qual passam nossos tempos atuais, uma crise que, marcada pela infinidade de nomes, verifica-se justamente pelo não nominável, ou ainda, pela ausência mesma de crise, apontada no quinto ensaio da obra de Jean-Luc Marion, intitulada *Prolegômenos à caridade*, de 1983. Associa-se à discussão, uma análise da questão do trágico e da tragédia a fim de aprofundar o tema da morte, bastante relevante no texto de Marion e na reflexão aqui proposta.

PALAVRAS-CHAVE: Crise. Trágico. Morte. Marion.

* 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. E-mail: carolinadetoni@yahoo.com.br

O artigo que se apresentará aqui tem como inspiração primeira o capítulo intitulado “A crise crucial” da obra de Jean-Luc Marion, *Prolegômenos à caridade*, escrita em 1983. Neste livro, Marion¹, abordando o amor como fenômeno, ou seja, buscando um conceito único e essencial deste que, mais fora discutido, mais fora dividido², percorre, em seis ensaios, os temas que introduziriam o amor, a saber, o mal, a liberdade, a evidência e o encantamento (a razão e a vontade), a intencionalidade, a crise e o dom. Para esta breve discussão que aqui encontrou seu espaço, o ensaio sobre a crise tem a função de motivar a reflexão, e não propriamente de investigar todo o texto do autor que, apesar de sua relevância, assume bastante de sua teologia – que não há porque não adiantar (visto já se fazer evidente no título da obra) – na direção do amor como caridade, aquela exposta na palavra de Cristo, na sua morte na Cruz que nos expõe a uma decisão última, a qual nos dá acesso a nossa verdadeira identidade e somente ela. Por ora, o prolegômeno da crise e seus desdobramentos já provocam o suficiente.

O que é crise? Se há uma crise, qual é? De que crise se fala? É possível nomear várias em um brevíssimo exercício do pensamento: crise da pós-modernidade, crise da família, crise de valores, crise da educação, crise do petróleo, crise ambiental, etc.. Fato é que, imersos em tantas crises, o Estado, os economistas, os sociólogos, os conservadores e os progressistas não cessam de buscar respostas e medidas para tantas contingências tão fáceis de rotular, quanto difíceis de identificar e o que dizer então de resolver. “Disto que está combinado nomear “a crise”, duas coisas e, sem dúvida, não muito mais, são averiguadas: em primeiro lugar que não sabemos resolvê-la, em seguida que, muito possivelmente, não sabemos defini-la” (Marion, 1986, p. 123). Segundo Marion, se há uma multiplicação dos acontecimentos, uma explosão de aspectos e uma sobreposição dos mesmos, é porque o próprio conceito de crise desvalorizou-se. “É preciso supor, portanto, uma crise do conceito de ‘crise’, antes mesmo de toda crise de nossa sociedade ou nossa época” (Marion, 1986, p. 124). Por conseguinte, as pequenas e eventuais decisões tomadas não solucionam os conflitos.

¹ Jean-Luc Marion leciona filosofia na Universidade de Paris IV – Sorbonne, é um dos maiores pensadores católicos de nosso tempo, um filósofo da religião e uma das maiores autoridades em Descartes. Autor de diversas obras, dentre elas, *L'idole et la distance* (1977), *Dieu sans l'être* (1982), *Réduction et donation* (1989) e *Le phénomène érotique* (2003).

² Realizei, em minha dissertação de mestrado em Filosofia da Religião, um estudo a respeito da divisão no amor, intitulado “Eros e ágape: o desejo e o amor cristão em Dostoiévski”, divisão esta que também pode ser designada como entre o amor de perdição e o amor de redenção, o amor carnal e o amor apaixonado, ou a predileção apaixonada e o amor ao próximo, como em Kierkegaard. Para quem tiver mais interesse no tema, recomendo a obra bastante aprofundada do tema, cujo título é *Agape and Eros*. Uma obra em duas partes, sendo a primeira de 1938 e a segunda, 1953, de Anders Nygren.

Para se poder falar em crise, é preciso falar em decisão livre e, portanto, em vontade. Se, nas crises econômicas e políticas, cada indivíduo pudesse participar das decisões coletivas, poder-se-ia falar em crise. Mas, na medida em que o modo de participação já não funciona só se pode considerar, então, como “estados desfavoráveis” (Marion, 1986, p. 126). Se a vítima da crise não pode tomar uma decisão no sentido de resolver o conflito, já não se pode falar de crise. “Em suma, entendemos por crise uma situação de conflito analisada como necessária tal que seja ao menos possível que uma decisão livre a resolva” (Marion, 1986, p. 126). Além disso, os termos do conflito precisam ser conhecidos, constantes e identificáveis e não uma disfunção incompreensível – é preciso saber contra quem ou contra o que se luta, ou ter-se-á uma sucessão de guerras e vitórias contra o quê?

Para se poder falar em crise é preciso falar em decisão efetiva. Mas há muitos “decidores”, que parecem até bastante fortes em seu poder de decidir (agentes econômicos, políticos, culturais e militares), mas que devem submeter suas iniciativas a regras desconhecidas e não domináveis. Da mesma forma, a impossibilidade de decidir, enquanto desqualifica a crise como tal, alcança o outro extremo da cadeia. Cada indivíduo possui um poder tão limitado que, ao mesmo tempo em que nos é cobrada a responsabilidade do que se sucede no mundo, é igualmente experimentado um sentimento de que nenhum dos males do mundo pode ser minha responsabilidade e pelo simples fato de minhas decisões livres, concretas e efetivas “em nada influenciarem, ao menos diretamente, estes males permanentes e estruturais” (Marion, 1986, p. 130).

Se faltaram esses dois elementos constitutivos, não é, portanto, legítimo falar de crise. Vivemos uma aparência de crise, que só dura enquanto as aparências não entram em crise verdadeira: as aparências da decisão, as aparências de uma análise dos antagonismos. Assim, continuamos a fazer semblante de saber as entradas, para saber fazer ainda semblante de tomar as decisões. Este duplo ou, antes, tão simples jogo deixa furar sua inadequação na fórmula tristemente célebre “gerar a crise”; à evidência, uma crise não se gera, ela se compreende e se decide (Marion, 1986, p. 130).

Nas tragédias, por exemplo, não se gera a crise, mas a analisa e decide. Não se trata, de forma alguma, de um conflito gerado pelo herói trágico que, se assim fosse, se

utilizaria até de termos como “agravamento da crise”, “aprofundamento da crise”, mas, pelo contrário, trata-se, neste exemplo, de conhecer a necessidade em jogo e a decisão. Como não é esta a situação em que vivemos, deparamo-nos, segundo Marion (1986, p. 131), com a indiferença – na qual a falta de evidências não guia a vontade e afeta diretamente a liberdade. Para ele, talvez soframos mais de uma ausência de crise identificável e passível de decisão do que de uma crise. Nenhuma crise apresenta-se para que possamos compreender a origem das disfunções que não cessam de se acumular, numa espera comunicada e esquecida.

Se o valor da crise é o que ela *purifica*, segundo Nietzsche³, se, ao mito da crise final, sucede o fim da crise, em *nossa história*, de nossa não-crise só resta o sintoma da necessidade obscura de individuação (Marion, 1986, p. 132). Também não podemos falar em nossa história, se a primeira e a única que conheço e realizo é a minha história. Ela torna-se a minha história contingente, limitada, única, irrevogável e que não se repete porque devo morrer e ninguém poderá fazê-lo em meu lugar, posto que ela, a morte, atesta minha irreduzível singularidade, aquilo que jamais me será retirado.

Nesta morte que me faz eu no próprio momento em que desfaz meu *eu*, para e por mim tudo se decide e se resolvem os antigos antagonismos. É preciso, portanto, dizer que uma crise me resta acessível quando todos os outros se embotam e se ocultam – minha morte (Marion, 1986, p. 133).

Todas as crises da história não passam de antecipações da única crise possível e necessária, da qual estou certo desde que nasço e que, Marion insiste (1986, p. 133), só me intervém como horizonte último e como determinação se me advém como a crise por excelência, minha crise última, ou seja, a minha morte deve satisfazer às determinações de uma crise. Sendo assim, ela encerra um antagonismo conhecido ou posto à prova como tal? Ela decide sobre este antagonismo? E, por último, a decisão que corta este antagonismo realmente me pertence?

Visto a morte anunciar a máxima possibilidade da vida, ao mesmo tempo, como impossibilidade radical, o antagonismo que afronta a morte consiste na própria morte, ou seja, ela é o próprio antagonismo que afronta. Além disso, ela mesma anula a contradição que constitui, visto a morte decidir tudo, findando tudo. “A morte não ata somente o nó

³ F. Nietzsche, *Fragment 5[71]*, Werke hrg. Colli-Montinari, Bd. VIII/1, S. 221, tr. fr. *Fragments Posthumes*, automne 1885-automne 1887, Paris, 1979, p. 216 apud MARION, 1986, p. 132.

górdio da vida, mas ela o corta” (Marion, 1986, p. 135). E, enfim, só a morte traz a verdade sobre minha vida, sendo, então, a primeira e a última. Quando minha morte decide a minha vida e dá sua verdade, já não sou e não estou para contemplá-la, não conhecerei a decisão sobre mim. “A crise que me vem com a morte, furta-me meu julgamento” (Marion, 1986, p. 136). Todos saberão, menos eu; todo os olhos verão, salvo os meus. Mas, os outros estão indiferentes. Sem julgamento, nem por mim ausente, nem pelos outros indiferentes, a crise da morte não alcança um julgamento último. Com efeito, “ela suscita a esperança de uma crise que ela me oculta” (Marion, 1986, p. 137). O absurdo da morte está, para Marion, na frustração de seu sentido, no silêncio de qualquer julgamento, em morrer sem saber a verdade, como na interrogação de Ivan Ilitch diante de sua morte, na obra de Lev Tolstói:

“Será possível que somente *ela* seja verdade?” [...] E o pior de tudo era que *ela* o atraía para si, não para que fizesse algo, mas unicamente para que a olhasse, bem nos olhos, olhasse-a e se atormentasse indescritivelmente, sem fazer nada. E, procurando escapar a esta condição, Ivan Ilitch buscava consolo, procurava outros biombos, e estes apareciam e por algum tempo pareciam salvá-lo, mas imediatamente não é que desabassem de todo, mais propriamente tornavam-se transparentes, como se *ela* atravessasse tudo e nada pudesse encobri-la (Tolstói, 2006, p. 51).

Neste ponto, já nos podemos interrogar justo sobre o lugar da morte em nossa não-crise; essa morte que tudo encerra, sem sentido ou julgamento. O desencantamento do niilismo, os valores hoje cultuados, os ídolos adorados sem distância⁴, diante deste cenário, colocam a morte como morte de quê? Trazendo à tona o cenário das tragédias – em que a vibração do herói, sua busca pela salvação, os atos que tenta para fugir de sua ruína levam justamente ao seu aniquilamento – e, dele, o modo filosófico de trágico, podemos, então, questionar-nos se este ainda opera, de alguma forma, em nossa história. Segundo Szondi:

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas

⁴ Marion aborda em várias de suas obras o conceito de ídolo em oposição ao de ícone, que podemos aprofundar em outra oportunidade. Aqui indicarei, a quem se interessar, o primeiro capítulo de *Deus sem ser*, de 1982 e o livro *O ídolo e a distância*, de 1976.

também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante que, como tal, escapa à tragicidade e manifesta-se no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença (Szondi, 2004, p. 84-85).

Há algo ainda cujo desaparecimento deixa feridas incuráveis que não possam ser suprimidas? Há ainda algum destino com forças de decisão da vida humana? E, por fim, há na morte dos nossos tempos algum sentido de redenção, salvação e purificação? Se, na tragédia, “a liberdade nem é inteiramente concedida ao herói, nem negada por completo” (Szondi, 2004, p. 89) pelos deuses, o que dizer da liberdade, hoje, no desencantamento dos deuses? Podemos prescindir da participação das divindades e suportar o fardo de nossos próprios atos, que muitas vezes levam à ruína sem julgamento e, portanto, sem salvação?

Aqui, encaixa-se bem uma passagem bastante representativa da obra de Dostoiévski, *O grande inquisidor*, de *Os irmãos Karamazovi*, na qual, Ivan encontra-se com Cristo e, justo após ter proferido a célebre afirmativa “não há boas ações se não há imortalidade” (Dostoiévski, 1955, p. 180), indaga dele o porquê de tanta liberdade, posto esta ser tão insuportável. Com a queixa de que Cristo poderia realizar milagres e tirar do homem a angústia dos fracassos por suas escolhas, podemos ver um exemplo da vontade e da recusa da liberdade:

Tu conhecias, Tu não poderias deixar de conhecer esse segredo essencial à natureza humana. Mas repeliste o único meio que Te ofereciam para congregar a humanidade num culto único, indiscutível, levantando o estandarte do pão terrestre; e repeliste-o em nome da liberdade do pão celeste. Vê pois o que fizeste ainda, sempre em nome da liberdade. Ora, já te disse que não há cuidado mais doloroso para o homem que a preocupação de encontrar alguém a quem possa transmitir o mais depressa possível esse Dom da liberdade com o qual nasce, o desgraçado (Dostoiévski, 1955, p. 491).

Se o oráculo transmite a Édipo o desígnio dos deuses, quem nos envia seus desígnios? A quem cumprimos nosso destino? Em seu artigo, *Comentários sobre a*

banalidade do trágico (2001, p. 72), Marco Aurélio Rosa traz a interrogação: “Do ponto de vista literário, a tragédia ainda existe ou podemos ampliar a indagação: a tragédia ainda existe na vida da humanidade atual?”. E, afirmando que “os heróis, na mitologia, sempre corriam ou assumiam o risco de contrariar os deuses, os pais, sendo por isso punidos” (2001, p. 74), apoia, na tendência biológica natural ao incesto, a causa dos confrontos e “a culturalização do homem [como] geradora de conflitos, concluindo:

O incesto acontece na nossa vida inconsciente, mas estamos cercados de incestos que acontecem todo o dia, principalmente nas vilas da miséria que cercam nossas cidades, e onde as pessoas vivem na promiscuidade, sem espaços privativos, onde os corpos circulam muito próximos e se tocam, ocorrendo as vilanias do estupro e das violações. Será que a tragédia não precisa mais ser insinuada e escrita como nos clássicos porque ela é uma presença totalizante em nosso cotidiano? (Rosa, 2001, p. 76)

Aqui, voltamos a uma colocação de Marion supracitada, em que ele alerta para o termo “gerar a crise”. Retomando nosso ponto de partida com Marion, lembremos as determinações de uma crise, a saber, um antagonismo/conflito identificável, o qual exige uma decisão livre realmente que me pertença. Além disso, tomemos o comentário de Szondi (2004, p. 89) sobre Édipo: “Tão importante para a tragédia quanto o poder tácito da divindade sobre o que acontece é a intervenção do deus no fazer humano, solicitada pelo próprio homem e expressa em palavras através do oráculo.”

Para Goethe, “[t]odo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável. Assim, que surge ou se torna possível uma reconciliação, desaparece o trágico” (Goethe apud Szondi, 1956/2004, p. 48). Se, para a psicanálise, o sujeito é marcado por uma divisão irreparável, constitutiva, advinda da castração que não é senão da linguagem e da morte, ou melhor, do saber da morte que a linguagem acarreta, estamos diante, então, nessa perspectiva, de um sujeito trágico. Contudo, ainda resta a pergunta a respeito do lugar em que a morte é colocada e, conseqüentemente, a divisão se não mais como o “característico impulso para a o sublime” de tudo o que é trágico, que nos trouxe Schopenhauer (apud Szondi, 1938/2004, p. 52).

Se, hoje, é justo a reconciliação do irreconciliável que a sociedade busca, em alguns momentos até de forma extrema, o que dizer do trágico quando é possível romper

barreiras como a mudança de cidadania e pátria, a insatisfação com o próprio corpo e até com o próprio sexo/gênero, a impossibilidade, por exemplo, a de ter filhos biológicos, entre várias outras situações acreditadas, até certo tempo, irremediáveis? O modelo científico de pensamento leva-nos a vencer tais barreiras e acreditar que tudo é possível e tem solução. Mas, ao contrário da solução que traz o fim da crise, de que solução está se falando quando se tenta uma “salvação[?]” pelo conhecimento se, novamente segundo Schopenhauer, é ele quem nos traz a noção “de que o mundo e a vida não podem oferecer nenhum prazer verdadeiro, portanto, não são dignos de nossa afeição?” (idem).

Na interpretação de Schopenhauer, o trágico aparece como autodestruição e autonegação da vontade (Szondi, 2004, p. 53), na medida em que a dialética por ele proposta afirma que o conhecimento provém da vontade, nela está enraizado e deveria servi-la, mas volta-se contra ela. A apresentação dessa destruição da vontade, para ele, levava o espectador das tragédias à resignação de que o único herói, a vontade, aniquila a si mesma. Bastante distante de nossos ideais niilistas, materialistas, em que se vê a exacerbação da vontade, mas que jamais se pensa na possível aniquilação dela por ela mesma.

A valorização da vontade sem medida e, portanto, de um homem sem medida, porém mortal, deixa-nos diante de um “fim do trágico[?]” no que diz respeito à falta de lugar para a morte, principalmente comparando-o ao lugar desta na tragédia:

[A] tragédia tende sim a contemplar o exagero e é isto que a torna emocionante. A desmedida, mas de um homem que tem medida, daquele que tem como medida a morte. O ser que vai morrer realiza um ato que o eterniza, que o faz passar para o ciclo da perenidade, quando ele pratica uma ação que o aproxima dos deuses.

Se a psicanálise tem bastante da máxima apolínea da visibilidade e do conhecimento apontada por Nietzsche do “conhece-te a ti mesmo”, certamente não o é pelo conhecimento dos ditos “instrumentos devoradores”, como coloca-nos Lacan. “Eu estou certo de que quando nós não aguentarmos mais os foguetes, a televisão e todas as malditas pesquisas inúteis, nós nos ocuparemos de outras coisas” (Lacan, 2005, p. 49). Sem lugar para a morte e para a irreconciliação a que ela nos obriga, fica bastante difícil dizer de um sentido objetificado incessantemente que nega a dialética apoiando-se em apenas um dos extremos da corrente. Citando a editora desta revista, “[o] sentido maior da arte trágica estaria justamente

nisso: na capacidade de não negar a dimensão trágica da existência, por ter recursos para transfigurar a dimensão de horror que ela porta” (Mello, 2010, p. 8).

A contemplação do exagero e a ritualização da morte que visam “a afirmação trágica de que a morte pontual não obscurece a força da vida, na qual o sofrimento é condição natural” (Mello, 2010, p. 6), vai ao encontro do conhecimento que a tragédia nos comunica, como na perspectiva de Schopenhauer (apud Szondi, 2004, p. 53). Como se no trágico pudéssemos ver duas mortes entre a esperança e o desespero, conforme nos traz Denise Maurano Mello (2010, p. 7): uma, a morte pontual, de cada um, por vários motivos,

outra é a perspectiva em que a morte participa da vida, e é até abordada por dispositivos de eternização, passagem para a posteridade, rumo à aspiração de superação da finitude. Assim, acolhendo-a, tentamos cercá-la pelos aparelhos de linguagem e por recursos que visam contornar o vazio radical ao qual ela nos remete (Mello, 2010, p. 7).

Se falamos do lugar do desencantamento e da descanonização do mundo, vemos ainda essa segunda perspectiva viger, de alguma forma, em nosso olhar sobre a morte? E ainda, quais recursos, hoje, tentam contornar esse vazio que nos marca constitutivamente? A primeira morte, aquela de cada um, a que nos deixa sem decisão, sem julgamento e sem verdade, aquela que é de Caio e não minha, fica apenas nos termos do desespero. O que nos apontaria, então, para os termos da esperança?

Ivan Ilitch via que estava morrendo, e o desespero não o largava mais. Sabia, no fundo da alma, que estava morrendo, mas não só não se acostumara a isto, como simplesmente não o compreendia, não podia de modo algum compreendê-lo. O exemplo do silogismo que ele aprendera na aula de Lógica de Kiesewetter: Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal, parecera-lhe, durante toda a sua vida, correto somente em relação a Caio, mas de modo algum em relação a ele. Tratava-se de Caio-homem, um homem em geral, e neste caso era absolutamente justo; mas ele não era Caio, não era um homem em geral, sempre fora um ser completa e absolutamente distinto dos demais; ele era Vânia (diminutivo de Ivan), com mamãe, com papai, com Mítia e Volódia, com os brinquedos, o cocheiro, a babá, depois com Kátienka, com todas as alegrias, tristezas e

entusiasmos da infância, da juventude, da mocidade. Existiu porventura para Caio aquele cheiro da pequena bola de couro listada, de que Vânia gostara tanto? Porventura Caio beijava daquela maneira a mão da mãe, acaso farfalhou para ele, daquela maneira, a seda das dobras do vestido da mãe? Fizera um dia tanto estardalhaço na Faculdade de Direito, por causa de uns pirojki (espécie de bolinhos recheados)? Estivera Caio assim tão apaixonado? E era capaz de conduzir assim uma sessão de tribunal? E Caio é realmente mortal, e está certo que ele morra, mas quanto a mim, Vânia, Ivan Ilitch, com todos os meus sentimentos e ideias, aí o caso é bem outro. E não pode ser que eu tenha de morrer. Seria demasiadamente terrível. Era assim que ele sentia (Tolstói, 2006, p. 49).

Pires (2001, p. 112), intitula seu artigo já com a afirmação de que se trata da *Morte do herói(co)*, daquele que na tragédia é “paradoxalmente preservado vivo, como memória intelectual de referência cultural. Espécie de vingança da tradição como o conceitua Hannah Arendt”. E, aponta, baseando-se ainda em Hannah Arendt, e citando-a, que, se em nossa sociedade de trabalho, pretende-se a vingança contra o próprio trabalho (ou acrescento a tal perspectiva, a vingança contra aquele sei lá o quê do qual falávamos no início deste artigo, que não se sabe o que é para nomear e que, por isso mesmo, recebe infinitos nomes predicados à crise), deparamo-nos com um impasse desastroso, não uma tragédia:

Particularmente pelo advento da automação no âmbito da produção, e logo também no dos serviços, a humanidade se liberta *do seu fardo mais antigo e mais natural, o fardo do trabalho e da sujeição à necessidade*. E assim, acabamos desembocando em outro impasse, pois, argumenta ainda Hannah Arendt: “A era moderna trouxe consigo a glorificação do trabalho, e resultou na transformação efetiva de toda a sociedade em uma sociedade operária. A sociedade que está para ser libertada dos grilhões do trabalho é uma sociedade de trabalhadores... O que se nos depara, portanto, é a possibilidade de uma sociedade de trabalhadores sem trabalho, isto é, sem a única atividade que lhes resta. Certamente nada poderia ser pior” (Pires, 2001, p. 112-113).

Sendo assim, parece que estamos diante da falta do trágico e de seus recursos para a morte, da falta de crise e, conseqüentemente, da falta do contra o quê lutar, decidir e ser

julgado, obtendo, assim, nossa “verdade”, aquela advinda da morte, mas não com a primeira morte, e sim com a morte eternização, purificadora, celebração da vida. Invadidos pelas mortes de tantos Caios nos noticiários, lembremos de que o sujeito da psicanálise ainda é trágico e, em nossos tempos, mesmo que só individualmente, ainda é possível interrogar acerca do que pode advir dessa minha tragicidade.

Referências

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tragédia e alegria. A tragédia grega como uma obra poética jubilatória*. [S.l.]: 2010. Entrevista concedida ao website *Programa Logofonia*. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/petfilosofia/logofonia/filosofia/tragedia-e-alegria-a-tragedia-grega-como-uma-obra-poetica-jubilatoria>>. Acesso em: 19 jul. 2011.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Os Irmãos Karamázov*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. 3 v.

LACAN, J. *Não pode haver crise na psicanálise*. In: Revista do Ato Freudiano, Juiz de Fora, ano I – n. 0, p. 39-50, 2005.

MARION, J-L. *Prolégomènes à la charité*. 2ª ed. Paris: La Différence, 1986.

MELLO, Denise Maurano. *Sobre o luto e a homeopatia da barbárie na atualidade*. O Marrare, Rio de Janeiro, v.6, n. 13, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/pdfs/denise.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

PIRES, F. M. *A morte do herói(co)*. In: ROSENFELD, K. H. [org.] *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 102-114.

ROSA, M. A. *Comentários sobre a banalidade do trágico*. In: ROSENFELD, K. H. [org.] *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 72-76.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TOLSTÓI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. São Paulo: Editora 34, 2006.

CRISIS [?]:

The crisis from the perspective of Jean-Luc Marion and a brief relation with the tragic

ABSTRACT:

The proposal of this article is to approach the crisis which these days go through; a crisis defined by countless names, identified exactly as nameless or even by the absence of the crisis

itself, quoted in the fifth essay of Jean-Luc Marion's work entitled Prolegomena to the Charity, of 1983. An analysis about the question of tragic and tragedy is associated to the discussion in order to deepen the death theme which is very important in both Marions's text and the reflexion proposed here.

KEYWORDS: Crisis. Tragic. Death. Marion.

LA CRISE [?]:

La crise sous la perspective de Jean-Luc Marion et une brève relation avec le tragique

RÉSUMÉ :

La proposition de cet article c'est approcher la crise par laquelle passent nos temps actuels, une crise qui est marquée par une infinité de noms, on en vérifie justement par l'inominable ou pour l'absence même de crise, montrée au cinquième l'essai de l'oeuvre de Jean-Luc Marion, intitulée Prolégomènes à la charité, de 1983. On en associe à la discussion une analyse de la question du tragique et de la tragédie pour approfondir le thème de la mort, très important dans le texte de Marion et dans la réflexion proposée ici.

MOTS-CLÉS: Crise. Tragique. Mort. Marion.

Recebido em 27/07/2011

Aprovado em 11/09/2011

©2011 *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

DA PASSAGEM AO ATO AO ATO DE CRIAÇÃO

*Glaucia Regina Vianna**
*Francisco Ramos de Farias***

RESUMO:

Objetiva-se essa reflexão ao entendimento acerca das várias alternativas de resposta que o homem dispõe diante da exposição a situações de natureza traumática. Em princípio, configura-se a experiência traumática como a vivência de impotência, seja considerada no plano meramente individual em que os atores são delineados como agente que pratica a violência e agente que a recebe; seja considerando a violência do Estado que, pela sua ausência, vale-se de mecanismos de contensão da tensão social pela imposição do terror. Ressalta-se ainda que é possível ao sujeito vislumbrar superar a condição de impotência em que vive pela passagem ao ato com fins destrutivos, mas há também a alternativa da criação como possibilidade da produção de uma obra que propicie um destino aos rastros deixados pela experiência traumática.

PALAVRAS-CHAVE: Passagem ao ato. Impulsão. Criação. Memória. Devastação.

* Psicóloga, Especialista em Psicanálise e Saúde Mental pela UERJ, Mestre em Memória Social e Doutoranda em Memória Social pela UNIRIO. E-mail: vianna.glaucia@uol.com.br.

* Psicólogo e Especialista em Psicologia Clínica pela UFRJ, Mestre e Doutor em Psicologia pela FGV, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. E-mail: frfarias@uol.com.br

Acerca da passagem ao ato

Vivemos em um momento da história da humanidade em que a violência salta aos olhos. A palavra é aplicada a situações contextuais extremamente variadas, mas todas marcadas pelas manifestações como o furor, os ataques de ira, o ódio, o massacre, a crueldade, as atrocidades coletivas e outras tantas formas que se revestem da condição e possibilidade de serem vividas, pelo homem, como experiências traumáticas, devido o grau em tais experiências afetam o homem da atualidade. Quando se focaliza a violência, em seu caráter instrumental, como objeto de reflexão, precisamos, a princípio, considerar duas modalidades: a violência sofrida e a violência praticada, para que possamos situar os atores sociais em posições diferenciadas. Daí então ser preciso discorrer conceitualmente no sentido de caracterizar as diferentes formas de violência praticadas, naturalizadas ou não, e indicar seus agentes, do mesmo modo que devemos circunscrever a violência sofrida. Quer dizer, devemos situar posições subjetivas marcadas pela violência, porém em lugares diferenciados em função da maneira como há nelas a incidência de ações violentas no cenário social.

Nessa linha de pensamento situamos o objeto de estudo sobre o qual pretendemos refletir no intuito de tecer considerações: o agente praticante da violência no contexto específico da criminalidade. Em princípio, é preciso demarcar as condições do percurso de vida do agente praticante da violência em termos das situações de violência a que se submeteu, seja pela ausência de acesso aos bens culturais, seja pela falta de condições mínimas de sobrevivência como educação, saúde, habitação e segurança. Viver nessas condições pode ser considerado uma espécie de travessia por experiências de cunho traumático. Nessa travessia o homem produz respostas de enfrentamento às consequências dessa experiência de natureza diversa, como também pode adotar a postura de inibição e fechamento de seu horizonte subjetivo. Entre esse contínuo de possibilidades pode acontecer, no âmbito da mobilização a ação duas vertentes; uma, de caráter destrutivo, expressa pela passagem ao ato e outra, de caráter construtivo, observada na criação. Com isso queremos assinalar que a exposição do sujeito a circunstâncias de experiências traumáticas, necessariamente, não resulta no tipo de ação do campo da passagem ao ato.

É preciso, antes de prosseguir essa reflexão, situar o que compreendemos como passagem ao ato. Em primeiro lugar, a passagem ao ato é uma abertura para o sujeito que franquia o acesso ao gozo, mas no sentido de sustentar uma modalidade de gozo para o Outro. Por esse motivo, a passagem ao ato é sempre uma relação que implica a transposição de uma

barreira. Por esse motivo Lacan (2005) o define como uma espécie de defenestração ao vazio, momento em que a “subjetividade fica reduzida a um circuito onde figura o objeto” (Farias, 2007, p. 149). Trata-se de um ato investido de uma impostura que consiste em impor, sem possibilidades de escolha para quem se destina, a vontade absoluta de gozo. Nesse sentido, é válido afirmar que a passagem ao não comporta, no exato momento de sua ocorrência, a presença do sujeito, pois é somente um objeto que faz parte do cenário. Certamente o objeto que se presentifica no ato é o objeto “a” de maneira tal que ofusca a presença do sujeito do desejo. Sendo assim, a passagem ao ato se caracteriza “em essência pela ruptura que efetua, ou seja, a passagem ao ato pode ser interpretada com o sentido de aniquilar, ferir, destruir, matar” (Guimarães, 2009, p. 73).

Se estamos situando um cenário de violência ao qual o sujeito se encontra exposto, em seu processo de socialização, queremos assinalar que, embora, essa circunstância tenha alguma importância nas ações praticadas, o que acontece com muita frequência, isso não quer dizer que devemos creditar a esses aspectos a única possibilidade de causa, pois toda ação é também fruto de uma escolha do sujeito. Sendo assim, não podemos considerar a passagem ao ato fora de projeto que contém planos elaborados em função do desejo, seja de realização; seja de poder ou mesmo de reconhecimento.

É importante ressaltar que o presente estudo parte de premissas oriundas do saber psicanalítico em uma espécie de diálogo com o campo da Memória Social, em uma abordagem interdisciplinar. Porém utilizamos como condição axial em nossas reflexões o conceito de passagem ao ato, de acordo com as formulações psicanalíticas. Conforme Kaufmann (1993) salienta, esse termo foi utilizado, no contexto do saber psicanalítico, para designar certas formas impulsivas do agir. Não obstante, torna-se necessário um esclarecimento: esse mesmo termo passagem ao ato também é utilizado na Psiquiatria, porém seu emprego, muitas vezes pejorativo, não tem a mesma especificidade da Psicanálise. Na Psiquiatria, o termo passagem ao ato é utilizado para sublinhar a violência de diversas condutas que causam curto circuito na vida psíquica do sujeito precipitando-o numa ação: agressão, suicídio, delito. Lacan (2005), define a passagem ao ato, delimitando-a, ou melhor, identificando o agir a uma saída de cena em que, como numa defenestração ou um salto no vazio, o sujeito se reduz a um objeto excluído ou rejeitado. Ou seja, o sujeito produz uma ação na qual se exclui inteiramente, com todo seu corpo. Ao sujeito não mais falta apenas uma parte: ele mesmo é a parte que falta.

Trazendo a passagem ao ato para o campo das ações criminosas, podemos pensar que, muitas, vezes, o crime é a via escolhida com situação esperada para solucionar um determinado impasse. Diante da possibilidade de o sujeito enveredar por um caminho que inclua a passagem ao ato como alternativa frente aos rastros deixados pelas experiências traumáticas e considerando o contexto social que, em certo sentido, fomenta e encoraja a prática do crime, sabe-se o desfecho que quase sempre é a apreensão pelos aparatos legais. Nesse sentido, a passagem ao ato coloca o sujeito ao encontro da Lei, não de uma lei restauradora da falha estrutura relacionada à função paterna, mas de uma lei vigilante aparelhada de mecanismos de segregação e controle. Uma vez condenado a viver em situação de cárcere, o sujeito está exposto, mais uma vez, a situações ostensivas, não só de restrição de liberdade, como também alvo constante de violência, tantos dos internos quanto dos agentes que exercem funções determinadas pela Lei.

A condição de coerção a qual o sujeito é exposto funciona na contramão: ao invés de ser obstáculo ou declínio do sujeito para a realização de ações criminosas, parecem ser, ao contrário, um incremento para a prática da violência. Como entender uma nuance tão complexa, visto que o “Estado é um grade dissimulado que consegue alternar a persuasão e o controle social com a violência física aberta? (Pinheiro, 2007, p.269). Poderíamos nos aventurar a pensar que o sujeito responde com violência à violência advinda das precárias condições sociais em que vive, como bem se depreende do pensamento de Wacquant (2001; 8), ao afirmar que “na ausência de qualquer rede de proteção social, é certo que a juventude dos bairros populares esmagados pelo peso do desemprego e do subemprego crônicos continuará a buscar no capitalismo de pilhagem” da rua os meios de sobreviver e realizar os valores do código de honra masculino, já que não consegue escapar da miséria no cotidiano.

Questões espinhosas que nos levam a reflexão, porém em caminhos bastante obscuros, em primeiro lugar, pelo fato de que a fundação de um Estado pressupõe a presença da força, embora essa condição não seja o meio norma ou o único do Estado, mas é o meio específico de sua constituição. Sendo assim, a relação entre a fundação de um Estado e a força é relativamente íntima. Em segundo lugar, os aparatos de produção da força são mantidos em estado de prontidão, uma vez o Estado fundado, sob a alegação de proteção e defesa. Decerto essa “força” é empregada tanto em relação a uma exterioridade na defesa do território como também é empregada internamente para contenção, dominação e controle social, de uma forma geral e mais especificamente em instituições de confinamento que são criadas para segregar, do contexto social, determinados segmentos da população que são tidos como

indesejáveis, principalmente por terem sido alvo da atribuição de uma negatividade pelo fato de serem diferentes.

Situação de exclusão e controle acontece no confinamento relativo ao ambiente carcerário onde o preso reproduz regras de coerção, de domínio e de discriminação do contexto social, mas no âmbito da instituição do estado. Eis o encaminhamento para a reflexão acerca do objeto desse estudo, partindo-se do pressuposto de que, diante de circunstâncias decorrentes da situação traumática impossíveis de elaboração, o sujeito responde com violência, primeiro por não dispor de arranjos estruturais que possibilitem a mediação entre a exposição à experiência a escolha de outras alternativas além da ação criminosa e segundo para atender a máxima enunciada por Foucault (2008) de que os delinquentes são úteis à sociedade. Além do mais vale salientar que a criminalidade se fundamenta na disseminação de uma suposta ilegalidade, especialmente, nas classes mais populares que a tomam como condição de existência. Sem dúvida essa ilegalidade é um dos fatores na contribuição do aumento da criminalidade. Sendo assim, estamos ante uma linha de raciocínio de que podemos ter uma situação paradoxal em que o sujeito passa da condição de vítima da violência ao agente que se encarrega de praticá-la, sem tem a menor noção de que faz parte desse circuito. Mas qual a configuração que assume o criminoso para a sociedade? Conforme assinala Foucault (2008, p. 76):

O criminoso aparece então como um ser juridicamente paradoxal. Ele rompeu o pacto, é, portanto inimigo da sociedade inteira, mas participa da punição que se exerce sobre ele. O menor crime ataca toda a sociedade; e toda a sociedade, inclusive o criminoso, este presente na punição. Entre o princípio contratual que rejeita o criminoso para fora da sociedade e a imagem do monstro “vomitado” pela natureza, onde encontrar um limite, senão na natureza que se manifesta, não no rigor da lei, não na ferocidade do delinqüente, mas na sensibilidade do homem razoável que faz a lei e não comete crimes.

A violência acontece em uma espécie de teatro onde se encena, de maneira sutil e eficaz, a crueldade e não faz diferença se estamos diante da violência praticada ou sofrida, ou da posição de vítima ou de algoz. Há também a demonstração do sofrimento que é dirigido ao homem e que deve acontecer na própria carne, como ocorre em circunstâncias nas quais têm lugar determinados rituais de sacrifício, para que fique explicitado para aquele que

se encontra exposto à violência que existem deuses obscuros a espreita (Zalozyc, 1994), que entram em ação sem qualquer advertência.

Em sua articulação com a experiência traumática, a violência é “toda pressão de natureza física ou psíquica capaz de produzir terror, infelicidade, sofrimento, morte de um ente querido e todo ato perpetrado que tem por efeito voluntário ou involuntário desapropriar alguém de sua condição subjetiva” (Heritier, 1996, p. 17). Assim, a violência é a prática em que se age pela força, tanto a partir de uma escolha, quanto na condição de agente transmissor de um *modus operandi* próprio de uma engrenagem social em que a condição de dominação, pelos mais diferentes vetores do poder, mostra-se operante. Não obstante, a condição *sine qua non* para que um ato seja considerado violento é a presença da imposição da força, no momento em cessa o diálogo, ou seja, quando não é mais possível qualquer forma de negociação, de contrato ou de acordo.

Nesse contexto, podemos indagar se os agentes praticantes de violência, cujas ações são objetos de inúmeras matérias em jornais, revistas e televisão, têm clareza de que a coerção que impõem àqueles a quem destinam seus atos, pode muito bem ser a reprodução da coerção vivida em relação ao Estado? Com isso queremos situar o campo onde abordamos o agente praticante da violência que, em função das possíveis fraturas de memórias decorrentes da exposição a situações traumáticas, engaja-se em um tipo de funcionamento em que ocorre uma virada de posição: de quem sofre a violência para quem pratica. As experiências traumáticas deixam vestígios que tanto permanecem como meros signos de percepção quanto, quando elaborados, são alçados à condição de representação, seja da violência sofrida por quem passa da condição de vítima à condição de algoz, seja simplesmente daqueles em quem cenas de destruição têm lugar. É importante salientar que em ambas as situações as lembranças produzidas são de caráter traumático, pois conforme assinala Pollak (1989, p. 6) “em face dessa lembrança traumática, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas que compartilham essa mesma lembrança comprometedora, preferem, elas também, guardar silêncio.”

Consideramos também que esses autores de violência, uma vez em condições de encarceramento, estão também expostos às mais variadas formas de violência: a violência das instituições totais, a violência dos agentes institucionais que se esmeram em demonstrar atos brutais em nome de vaidades pessoais, as ameaças constantes dos companheiros de convívio na carceragem a possibilidade de contágio de doenças graves e outras tantas. O curioso é que, via de regra, os presos reproduzem com violência, a violência a que estão

expostos no sistema carcerário, conformando um circuito meramente repetitivo. Porém, não devemos considerar a violência sofrida como qualquer possibilidade de reparação e sim como a perpetuação de uma cadeia de ações que somente têm por objetivo colocar o sujeito diante de experiências traumáticas visando controlá-lo e dominá-lo. Do mesmo modo a violência praticada que reproduz tanto a violência sofrida quanto a do sistema prisional converte-se em uma alternativa para solucionar os vestígios não elaborados da situação traumática.

Analisando essa situação em um macrocosmo, pode-se constatar que, historicamente, assistimos ao deslizamento da concentração do poder que era exclusivo do soberano. Atualmente, com a aplicação instrumental da violência, observa-se, com muita frequência, homens “comuns” adotarem como slogans de vida a violência engajando-se em circuitos intermináveis de passagem ao ato, como se tivessem na condição de transmissão do legado cuja meta é a destrutividade. Esse modo de compreensão mantém uma certa ressonância com as ideias de Arendt (2009) que devem ser utilizadas para entender de que maneira ocorre o deslizamento do sujeito da condição de vítima para a condição de algoz, ou mesmo uma reversão de posição subjetiva em seu oposto. Em suas palavras: “um homem se sente mais homem quando se impõe e faz dos outros um instrumento de sua vontade” (Arendt, 2009, p. 32).

Em um artigo no jornal *Le Monde Diplomatique* Brazil (2010:4), Soares (2010, p.4) assevera que se torna um problema grave quando nos referimos à violência e à criminalidade no singular, de forma unilateral, “como se houvesse uma só forma ou como se todas as formas pudessem ser sintetizadas em uma palavra ou conceito.” Soares aponta que preconceitos vindos de visões conservadoras, só são úteis à reprodução das práticas estatais (na área da segurança e da política criminal) que se têm revelado opressivas, brutais e iníquas.

Em consonância com as reflexões de Soares, chegamos ao pensamento de Baudrillard sobre a violência no mundo o que torna elucidativo, o entendimento da violência, sendo também um convite para uma séria reflexão. Acerca desse aspecto Baudrillard (2004, p. 40-41) afirma que:

Tudo está no primeiro instante. Tudo se encontra imediatamente conjugado no choque dos extremos. E se escamotearmos este momento de estupefação, de admiração- na verdade imoral, mas onde está condensada, através da imoralidade da imagem, a intuição estupefativa do acontecimento-, se recusarmos esse momento, perdemos toda possibilidade de compreender. Se o primeiro pensamento é dizer isso é monstruoso, isto é inaceitável, então toda intensidade, todo impacto do acontecimento se perde em considerações políticas e morais. Todos os discursos nos afastam

irrevogavelmente do acontecimento e jamais podemos nos aproximar dele, tanto como do Big Bang ou do pecado original.

Diante da rogativa de Baudrillard, só nos cabe adentrarmos nesse universo despojados de preconceitos, a fim de compreendermos o que se encontra no cerne da questão.

Reportamo-nos a essa modalidade específica de violência, a que incide no sujeito em consequência da exposição a uma situação traumática. Aqui consideramos a violência infligida a alguém que causa qualquer tipo de destituição de arranjos subjetivos. Neste caso, o agressor, o agente que pratica a violência, muitas vezes, faz uma remissão a aspectos de sua história de vida na tentativa de explicar, mediante a reconstrução de uma memória, as razões que o impulsionaram à passagem ao ato, ou seja, à prática do ato violento.

Sem desconsiderar os fatores sociais e econômicos, torna-se relevante a compreensão da forma de estruturação psíquica, pois nesses sujeitos ocorre uma falha estruturação dos processos psíquicos fundamentais (Guimarães, 2009). Tomando o modelo de um aparato psíquico que tende à descarga e que através de sua complexidade, contém ou adia a satisfação pulsional direta, imediata, estabelecendo os processos secundários, o acesso a palavra, aos processos lógicos e à temporalidade. No que concerne à transgressão é como se ocorresse uma falha ou desvio da organização psíquica interna, a qual favorece a passagem ao ato, em um aparato psíquico que não consegue estabelecer a contenção.

Os efeitos do trauma experimentado como situação de violência contêm nuances difíceis de ser elaboradas. O trauma como experiência vivida é analisado em dois aspectos: como violência impetrada contra o sujeito em circunstâncias súbitas e inesperadas e também como fator que, uma vez tendo ocorrido, mobiliza o sujeito a organizar defesas em termos de produção de alternativas para elaborar os restos do acontecimento traumático que constantemente se repetem como uma reminiscência causadora de mal-estar (Farias, 2008).

Nesse contexto nos reportamos aos sujeitos que encontram, pela prática do ato violento, um modo de expressarem seu sofrimento, constituindo-se um estilo. Estes sujeitos, de maneira insistente e preocupante, recorrem à passagem ao ato, modo peculiar de defesa que envolve, dentre outros aspectos, exatamente um curto-circuito do trabalho de elaboração. Em alguns casos há o limite próprio da palavra como possibilidade de tratamento de gozo: este, sem lei, se faz ato para além do sentido e torna-se imune a todo cálculo possível.

Conforme Lacan (2005) esclarece, a passagem ao ato seria como um deixar-se cair, ou um sair de cena, como se houvesse um curto-circuito do objeto com o sujeito, sendo o sujeito quem cai, uma espécie de ruptura absoluta com o Outro e o sentido. Ao estabelecer uma conexão entre ato e angústia, afirma que "agir é arrancar da angústia a própria certeza. Agir é realizar uma transferência de angústia" (Lacan, 2005, p.88). Vê-se delineada, dessa forma, uma relação intrínseca entre o ato e a certeza que se engendra a partir da angústia. Como a essência do ato advém da angústia, é o objeto, "a" que aciona, sem a menor sombra de dúvida, o ato, transferindo para ele sua certeza. Passado seu instante, ou seja, depois que o ato, impulsionado pelo objeto "a" efetua uma transformação da angústia, o sujeito pode reaparecer na cena de outro modo, renovado. Daí, a chance de podermos afirmar que o ato se constitui como um remanejamento da causa do desejo.

Considerando todas as condições das relações sociais na atualidade, e todas as transformações sofridas pelo avanço do sistema capitalista, deparamo-nos com a prevalência do individualismo, porém, no sentido de descaso com o outro. Nesse contexto, o relacionamento do homem com seu semelhante é mercantilizado e são estabelecidos por frágeis laços de afeto que acabam se desfazendo frente a qualquer banalidade. A descartabilidade torna-se uma característica das relações humanas, as quais são cada vez mais vazias de um sentido mais profundo.

Cada época produz uma modalidade de subjetividade própria que se organiza no laço social. Depende de respostas impostas pelo discurso em um dado contexto histórico. Assim, o homem diante do cenário histórico em que vive é levado a produzir novos arranjos subjetivos e onde se inclui a anorexia, bulimia, toxicomania, impulsividade e a passagem ao ato. Focalizando essa questão em um contexto mais restrito aborda-se a passagem ao ato pensada como a ação praticada por aquele que desliza da condição de vítima para a condição de algoz.

Partindo do propósito de compreensão do sujeito que passa da condição de vítima a quem pratica a agressão, pensaremos nos efeitos do trauma e a configuração dos registros mnêmicos, na esfera da realidade psíquica, tanto no sentido de sua dimensão subjetiva quanto de sua dimensão social.

Considerando o crime como uma prática de ato nocivo a outrem, defeso por lei, cujo autor estará sujeito à pena imposta também por lei, utilizando-se para tanto de ferramentas sociais, detidamente do corpo estatal, denuncia uma realidade assustadora, pois os espaços destinados ao sujeito, a fim de pagar com sua pena o que deve à justiça e á

sociedade, encontram-se muito longe do objetivo de promoção da elaboração do delito praticado, na verdade acabam por incrementar a passagem ao ato.

Ao analisar o impacto da cultura prisional devido à submissão do preso às experiências carcerárias, cuja vida é marcada por agressões físicas e psicológicas, Thompson (1967) aponta que essa cultura criminosa não é trazida de fora da prisão, mas resultante da experiência do encarceramento, cujos alicerces encontram-se preponderantemente centrados, na premissa da exclusão social do sujeito, que passa a ser visto como perigoso e insubordinado, sendo estrategicamente ordenado por mecanismos de opressão que configuram um sistema de relações em constante tensão.

Diante de uma engrenagem opressora e impeditiva de um sistema penal inadequado, se é que existe sistema de confinamento adequado, surgem novos valores e um verdadeiro código de condutas base da cultura prisional entre os presos, onde as normas legais não alcançam, denunciando a fragilidade do sistema carcerário e revelando que a mesma opressão e injustiça que o cidadão sofre do Estado, paradoxalmente, uma vez encarcerado, estão inseridas no cotidiano da prisão entre os próprios presos.

Certamente, sabe-se que a produções de homens delinquentes tem de ser pensada também em função de uma ausência do poder do estado, além de ser uma escolha do sujeito que só vislumbra a saída pela prática do crime como a única alternativa possível. Nesse sentido, à medida que o Estado “perde” seu poder ausentando-se em suas obrigações, frequentemente recorre à violência como tentativa de reafirmar a poder perdido. Daí a opressão dos aparatos policiais que, com sua força repressiva, funciona na pretensão de conter focos de tensão, sobretudo nas camadas menos favorecidas da população. Sendo assim, esses segmentos que são vítima da violência do Estado, mais uma vez são alvo da contenção do aparato policial para serem excluídos do convívio social, pois como afirma Pinheiro (2007, p. 269) “a violência e o terror estão na própria natureza do estado. A maquinaria destinada à violência torna-se intensamente industrializada”.

Essas ideias no aproximam da reflexão arendtiana de que há uma proporção inversa entre o poder do Estado e a violência, pois quando um decresce necessário o outro aumenta. Torna-se, então, bastante elucidativa a visão de Arendt, (2009, p. 12) acerca de que “o decréscimo do poder pela carência da capacidade de agir em conjunto é um convite a violência”. Arendt observa que aqueles que perdem essa capacidade, sentindo-a escapar de suas mãos, seja governantes, seja governados, dificilmente resistem à tentação de substituir o poder que está desaparecendo pela violência. Aponta, ainda, em uma arguta nota, como a

ineficiência generalizada da polícia, nos Estados Unidos e na Europa, tem sido acompanhada pelo acréscimo da brutalidade policial. Por que não dizermos também no Brasil e em todo seu sistema carcerário?

Um sistema carcerário calcado em um modelo é ultrapassado e frágil, funcionando de modo a incrementar a passagem ao ato, é o palco de onde ecoa o famoso aforismo: “o criminoso sai pior do que entrou”. Uma das conseqüências do funcionamento desse sistema é o surgimento de uma “escola da prisão” onde ocorre a transmissão da cultura prisional pela qual os confinados se transformam conformando uma massa, até certo ponto, homogênea. Daí então, os detentos engajam-se na prática de forças de violência diretamente vinculadas à existência de um “poder paralelo” que, pelas facções, revela que a mesma opressão e injustiça que os aprisionados sofrem do Estado, paradoxalmente, são reproduzidas no cotidiano da prisão entre os próprios presos. A reprodução da violência sofrida é da ordem da passagem ao ato que funciona com as mesmas regras do aparato estatal: impor o terror para intimidar e dominar.

Nesse contexto, tem-se um circuito onde se encontra, em um extremo, a violência sofrida pelo aprisionado no ambiente carcerário, e no outro, a violência praticada como uma saída que remonta provavelmente a uma situação de vida. Explicando melhor: o ato que levou o sujeito ao cárcere já pode ter sido a busca de uma alternativa ante modalidades de violência sofrida; o que sugere uma espécie de ruptura ou dificuldade de concatenação dos rastros de experiências de vida, denominados arranjos mnésicos que devem ser utilizados para o processo de constituição da subjetividade. Daí restarem as fraturas na cadeia associativa da memória e os vazios impossíveis de elaboração.

A virada realizada pelo sujeito da condição de vítima à condição de agressor deve ser compreendida no contexto da teoria do trauma, tal como formulada por Freud (1893/1976) para explicar a dinâmica psíquica diante de situações de vida nas quais o sujeito era acometido de inibições, limitações, aniquilamento e outras formas de estancamento dos processos criativos. Eis uma primeira acepção. Não obstante, pouco tempo depois houve uma virada no modo de entendimento do trauma, passando então a ser concebido na sua dimensão estrutural, ou seja, a experiência que mobiliza o sujeito para encontrar alternativas de solução diante dos impasses da vida e, assim, construir uma história como um testamento de suas experiências memoráveis. Cabe então salientar que, a princípio, o trauma aparece como nexos explicativo das experiências psicológicas na infância, em termos de economia psíquica, sendo, considerado como a ruptura causada por um excesso de excitação psíquica, ou seja, um

excesso pulsional não integrado, que está fora do princípio de prazer ou marcas que não podem ser evocadas, que não são propriamente lembradas. (Mendlowicz, 2006).

Em se tratando de esquecimento nos reportamos à contribuição de Ricoeur (2010:46) que o associa a uma “memória impedida”; reportando-se a dois textos importantes da obra freudiana: “Recordar, Repetir e elaborar” e “Luto e melancolia”. O rastreamento realizado por Ricoeur, nas elaborações freudianas, é fundamental para afirmar que:” a memória impedida, conceito nomeado assim por Ricoeur, trata-se de uma memória esquecida”, ou seja, ela existe, encontra-se apenas impedida de vir a tona, mas estão ali mesmo que esquecida. Encontramos assim um paralelo das ideias de Ricoeur com as formulações de Pollak (1989:8) para quem:

Essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva ou política. Essas lembranças proibidas (caso dos crimes stalinistas), indizíveis (caso dos deportados) ou vergonhosas (caso dos recrutados à força) são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante. Por conseguinte, existem, nas lembranças de uns e de outros, zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” como o esquecimento definitivo e o recalado inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento.

No âmbito dessa modalidade de memória, o próprio esquecimento é chamado de trabalho na medida em que é a obra da compulsão a repetição, a qual impede a conscientização do acontecimento traumático. Ricoeur retira do saber psicanalítico duas lições: a primeira é que o trauma permanece, mesmo nas circunstâncias nas quais é inacessível e indisponível. Porém, no seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalado, tal como ocorre na passagem ao ato; a segunda lição diz respeito à crença de indestrutibilidade do passado. Sendo assim, Ricoeur (2010) assevera que a junção dos dois ensaios freudianos, o permitiu entender que a elaboração em que consiste o trabalho de rememoração, não ocorre sem o do luto, através do qual há o desprendimento dos objetos perdidos de “amor e de ódio”. Por esse motivo, o rastreamento de tais conceitos na obra freudiana elucidativa no que tange ao esquecimento, principalmente em a “Psicopatologia da vida cotidiana”, momento da construção teórica freudiana a partir do qual Ricoeur (2010, p. 455) afirma que:

É essa mesma habilidade, aninhada em intenções inconscientes, que se deixa reconhecer em uma outra vertente da vida cotidiana, que é a dos povos: esquecimentos, lembranças encobridoras, atos falhos assumem na escala da memória coletiva, proporções gigantescas que apenas a história, e mais precisamente a história da memória pode trazer a luz.

Assim depreende-se, como nos mostra a história da humanidade através do traumatismo psíquico causado por graves eventos externos, que tais eventos convertem-se em fonte de sofrimento e mais em situações traumáticas, pelas mais variadas razões. Mais precisamente no século passado, observa-se naqueles que estiveram em combates na Primeira Guerra, a qual propiciou uma nova compreensão à teoria do trauma, principalmente diante da constatação de que, esses sujeitos dificilmente conseguiam “se esquecer” das afrontas que viveram em situações que beiravam o insuportável. Estamos diante de uma situação traumática causada por um tipo de violência que apresenta inúmeras condições negativas, pois soldados austríacos que retornavam da Primeira Guerra, atormentados por suas lembranças, mostraram-se incapazes de formular sequer uma palavra sobre o que viram e certamente viveram. No caso do trauma, a experiência desafiadora torna-se da mesma forma historicizada, mas o padrão de sentido histórico é moldado por ela em retorno: ela relativiza sua reivindicação por uma ordem coerente, que recobriria o evento traumático, ou ela coloca a ausência narrativa.

Considerando a dinâmica desse fato Freud (1920/1976) redefine a experiência traumática como uma lembrança a qual o sujeito não se dá conta, por não se constituir como lembrança consciente ou inconsciente, mas se inscreve como uma marca que persiste, na condição de percepção recorrente sem ser condicionada em uma lembrança, como um fluxo pulsional excessivo, sobrepondo-se à capacidade do psiquismo de ligá-lo e elaborá-lo. É essa incapacidade de elaboração que, muitas vezes, paralisa o homem na sua capacidade produtiva, devido ao fato de, encontrar-se irremediavelmente preso às experiências do passado.

Eis o que podemos extrair do célebre texto “Experiência e pobreza”, de Benjamin, publicado em 1993, onde elabora uma interessante construção em que aponta uma fratura da memória na experiência dos soldados que voltaram do “front” que se mostraram incapazes de relatar a experiência que viveram. Este ensaio inicia com a constatação de que os soldados que retornaram, manifestavam “uma incapacidade de articular suas histórias e mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos” (Benjamin, 1994:115). O que levou Benjamin a postular que a Primeira Guerra Mundial trouxe como problema crucial o que poderia ser entendido como o fim da narrativa tradicional. Os sobreviventes das trincheiras

voltavam sem histórias para contar sobre o “invisível” da guerra que não podia ser assimilado em palavras, pois era “indizível”. Assim fica configurada uma experiência traumática nos sobreviventes de guerra; sendo essa experiência algo da ordem daquilo que não é transmissível de geração a geração, por tratar-se de uma experiência única e não compartilhável, que tende a aniquilar a possibilidade de outras experiências. Tristemente, os homens do início do século atual presenciam o paroxismo desta pobreza.

Nesse contexto, Seligmann-Silva (2003), baseando-se no conceito de trauma e imbuído pelo pensamento benjaminiano, desenvolve a idéia de que há uma ferida na memória decorrente da experiência traumática. Uma experiência de desabamento (de fratura e de desmoronamento de esteios), que corrompe os arquivos mnésicos existentes como também impede o registro experiência em função da dificuldade de produção de significação. Não obstante, alguma coisa resta do trauma: a certeza radical de o sujeito ter vivido algo que o mantém em uma relação de estranhamento, condição que alça a vivência traumática à dimensão de enigma, ou seja, “o trauma é justamente uma ferida na memória”. (Seligmann-Silva, 2000, p. 84).

Eis uma abertura para que possamos abordar a experiência traumática em um contexto positivado à medida que fornece, mesmo que precariamente, ao sujeito possibilidades de construir uma memória sobre o passado que insiste em se manter como imagem recorrente. Trata-se assim de uma catástrofe. Porém, o homem do século XX não teve como se esquivar diante dos efeitos da barbárie, tendo que lidar com aquilo que dela restou e organizar modalidades de arranjos vitais. Seria então pertinente, para compreendermos a maneira como a experiência traumática pode ser analisada, do ponto de vista positivo e não apenas na dimensão de aniquilamento, determo-nos no sentido da palavra “catástrofe” (Seligmann-Silva, 2000). Derivada da língua grega significa literalmente, “virada para baixo”, sentido que depreendemos de seus elementos componentes: *Kata* e *Strophé*. Em outra acepção a palavra catástrofe significa “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o termo em hebraico *Shoah*.

A catástrofe é, por definição, um evento que provoca trauma, outra palavra derivada da língua grega que quer dizer “ferimento”. Trauma deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar, mas também suplantar, passar através”. Nesta contradição, uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo faz suplantá-la, já se revela a apatia, o pânico e outras modalidades de esvaziamento que se afiguram como um pórtico de enigma.

Daí o sujeito empreender ações automáticas, da natureza de hábitos espontâneos que não são mediados por cadeias mnésicas descontínuas, pois parecem obedecer à regra da linearidade, o que concorre para o desaparecimento da história. Esse pode ser um tipo de resposta a violência causada pela experiência traumática. Mas não devemos nos ater apenas a esse registro, visto que se o trauma deixa viva a lembrança de uma situação vivida, abre a possibilidade para o homem escrever um capítulo de sua história e deixá-la para a humanidade.

Outrossim, há modos diferentes de escolha do sujeito perante a violência sofrida, como exemplifica Primo Levi que após ter vivido em um campo de concentração, teria se dedicado a uma escrita para produzir entendimento daquilo que, em princípio, é da ordem do incompreensível, do inominável, do indizível? Certamente o que sabemos é que, uma vez tendo sido açoitado pela violência brutal, esse homem em um dado momento de sua vida decidiu escrever sobre o que denominou de zona cinzenta começando por uma indagação: “fomos capazes, nós sobreviventes, de compreender e de fazer compreender nossa experiência?” (Levi: 2004,53).

Sendo assim, encontramos elementos que poderão ser compreendidos à luz dos arranjos mnésicos produzidos pela exposição do homem atual, em seu pronunciado estado de desamparo, às circunstâncias traumáticas de grandes intensidades, sendo experimentadas sob o signo de grande violência. Estamos assim pensando o arranjo mnêmico e sua expressão nas formas atuais da subjetividade e nisso a interferência de situações da ordem do indizível que insistem em acompanhar o homem contemporâneo e acabam por marcá-lo, e obrigá-lo a caminhar por sendas obscuras e difíceis. Assim, encontramos muitos termos utilizados na compreensão do sofrimento físico ou psíquico oriundo da paralisação do homem diante de situações de vida que trazem a marca do insuportável como acontece no trauma, na catástrofe e na barbárie. Porém todos esses termos podem ser agrupados segundo um denominador comum que é a violência, termo que tem sido o mais utilizado para designar os estados de monotonia e apatia que colorem de negro o viver do homem dos dias atuais.

Sobre o ato da criação

*Tolerar a existência do outro,
E permitir que ele seja diferente,
Ainda é muito pouco.*

*Quando se tolera,
Apenas se concede
E essa não é uma relação de igualdade,
Mas de superioridade de um sobre o outro.
Deveríamos criar uma relação entre as pessoas,
Da qual estivessem excluídas
A tolerância e a intolerância.
(José Saramago)*

Num belíssimo livro intitulado *Uma história íntima da humanidade*, Theodore Zeldin (1996), um importante historiador e pensador da atualidade, preocupa-se com um foco diferente no que tange aos afetos, ou seja, sua tentativa visa descobrir o que os homens têm, mais do que os divide, e o de explicar o que os impediu de mostrar-se humanos, de aprender a arte de viver, de lidar com a crueldade e o ódio, como categorias que fazem parte do humano. Sua perspectiva é muito simples, pois diz respeito ao que a humanidade pode mudar e não sobre o que não pode. Nesse contexto, ele esclarece que todo sujeito reúne lealdades passadas, apresenta necessidades e visões do futuro em uma teia de contornos diferentes, com ajuda de elementos heterogêneos tomados de empréstimo a outros sujeitos; e esse constante toma-lá-dá-cá constitui o principal estímulo da energia da humanidade.

Quando as pessoas se veem como fatores de influência entre si, nesse caso já não são meras vítimas: qualquer uma, por mais modesta, se torna então capaz de estabelecer uma diferença, por mais ínfima e fugaz, para modelar a realidade. Pensar como será a melhor forma de obter qualidade de vida, se através do esforço individual ou coletivo, perdeu o sentido. Torna-se evidente a importância da inspiração de fora e as lutas deixam de ser individuais para se tornarem coletivas. Todos os grandes movimentos de protesto contra o menosprezo, a segregação e a exclusão envolveram um número infinito de atos pessoais dos homens, provocando, no todo, uma pequena mudança, que ser para uns aprendam com os outros e como mecanismos para tratar os demais. Sentir-se isolado é não ter consciência dos filamentos que ligam uma pessoa ao passado e a partes do mundo onde jamais esteve.

Assim, podemos pensar em quão tênue é o limite que separa as fronteiras entre a fraternidade e o ódio nas suas manifestações, através dos mecanismos de exclusão e de segregação, como esperanças vãs de “tratar o insuportável, o impossível de suportar”. (Soller, 1998:46). A fronteira que margeia a fraternidade é o ponto no qual se centram muitas ambiguidades, não sendo prévia ao surgimento do ser desejante, e sim construída pelo homem a partir de uma contradição lógica em termos da necessidade simultânea de aproximação e de

afastamento. Na constituição do laço social, temos de pensar o movimento dialético no qual se encontra o limite, signo da diferença e o ideal de igualdade. O sujeito busca firmar laços com o semelhante em termos do reconhecimento de que algo lhe falta. Em torno da falta se produz a esperança da satisfação. A ideia de fraternidade é a esperança de satisfação para todos, enquanto a ideia de individualismo é a esperança de satisfação apenas para um.

Porém alertemo-nos a esse respeito, pois sabemos que fraternidade e potência voltada para destruição são totalmente incompatíveis. No momento em que uma dessas facetas se manifesta; a outra obrigatoriamente está oculta. Além disso, sabemos que o movimento rumo à fraternidade diz respeito à unificação, colocando em pauta um projeto fundado e mantido por ideais; enquanto que a vontade potencial de destruição refere-se às pequenas diferenças que não se fundam em ideais e sim em diferenças explicitáveis no contexto das relações sociais. Então a fraternidade seria a esperança de unidade sustentada pelas diferenças, tendo-se um processo cujo suporte é a exclusão daquilo que está na base da diferença. Todavia, esse é o lado totalitário que se depreende dos movimentos frenéticos em nome da fraternidade, movimentos esses que não escondem sua base de funcionamento: a exclusão. Temos assim um desdobramento que vai da simples segregação até as formas mais rudes de exclusão, como o assassinato.

Quanto a esse aspecto, situamos o diálogo sobre a *Estranheza do estrangeiro*, travado entre Jean Paul Ricoeur e Daniel (1988, p. 22), que em suas conclusões situam a questão da xenofobia, como uma categoria do espírito, esclarecendo que:

Em condições particulares, sociais, ou outras, quando não podemos culpar nem Deus nem as instituições pelo mal que sofremos, a estranheza do estrangeiro torna-se insuportável, sendo valorizada com o procedimento do bode expiatório. Um único ser, um único grupo, uma única raça são estranhos e bastaria suprimi-los para que a estranheza desaparecesse como mal. Trata-se de uma tentação ainda maior na medida em que a “expiatorização” do estrangeiro permite recuperar uma identidade coletiva, a qual, como a identidade pessoal, é algo incrivelmente frágil. Processo fascinante na medida em que triunfa sobre uma outra categoria do espírito que é a interdição de matar ou até de banir, se não o dever de amar. Como chegamos a matar esse outro sem o qual nada somos?

Desse profícuo diálogo, temos como resposta a constatação de que o abrandamento da censura do assassinato é o aspecto que parece mais perturbador, visto que abre caminho para uma verdadeira cultura da morte que se poderia expressar nos seguintes termos: *prefiro perder com meu adversário do que ganhar com ele*.

No que tange à alteridade, salientam Ricoeur e Daniel que existem vetores semânticos fundamentais do conceito a sua estrutura polarizada, por um lado, e, por outro, a sua dimensão de abertura. O fato de a alteridade ser uma estrutura polarizada significa que a sua caracterização supõe a referência ao seu contrário, ou seja, a alteridade é um termo cuja semântica se alimenta de uma relação, que, no caso, é uma relação antinômica, a saber, a relação entre o mesmo e o outro. A questão da alteridade convoca, por isso, a força da própria dinâmica da dialética para o interior do processo de pensar, introduzindo nele uma estrutura inquietante, de confrontos e de determinações recíprocas.

Nesse esteio, Zeldin (1997) salienta o fato de que ocorreu uma mudança de foco, das disputas nacionais para o humanitarismo amplo e as preocupações ambientais, é sinal da urgente necessidade de escapar de antigas obsessões, de manter a vista todas as dimensões diferentes da realidade e de focar simultaneamente o pessoal, o local e o universal. O autor assevera que a humanidade só pode dar uma impressão satisfatória de rumo certo quando calcular suas realizações com ajuda de uma economia que se refira às pessoas como estas são, que incorpore comportamentos irracionais e altruístas em seus cálculos, que não parta do pressuposto de que as pessoas são egoístas, preocupando-se em oferecer aos perdedores vitórias alternativas mutuamente aceitáveis.

A busca do que temos em comum, apesar das nossas diferenças, nos leva a alhures, como ilustra uma história retratada por Zeldin (1997) que começa assim: meio minuto basta para transformar uma pessoa aparentemente comum num objeto de ódio, e através da passagem ao ato poderá até tornar-se um inimigo da humanidade. Sabe-se que quando tais situações ocorrem o destino é o de o sujeito ser condenado a tipos de práticas como o extermínio, ao confinamento carcerário e em alguns casos à prisão perpétua. No caso particular em tela, o preso em sua cela solitária, meio minuto foi suficiente para transformá-lo outra vez, agora em herói. Salvou a vida de um homem e foi perdoado. Mas ao chegar em casa encontrou a mulher vivendo com outro, além do que a filha nada sabia a seu respeito. Ninguém mais se importava nem precisava dele para coisa alguma, de modo que só lhe restava a idéia de tirar a própria vida.

Sua tentativa de suicídio também fracassou. Um padre chamado à beira do seu leito disse-lhe: Sua história é terrível, eu nada posso fazer para ajudá-lo. Tenho família rica, mas renunciei à herança e fiquei apenas com dívidas. Gastei tudo que tinha em abrigos para os desamparados. Nada lhe posso dar. Você quer morrer e nada o pode deter. Mas antes de se matar, me dê a sua mão. Depois, faça como quiser...

Essas palavras mudaram o mundo do assassino. Alguém precisava dele: afinal ele já não era uma pessoa supérflua e dispensável. Concordou em ajudar. E o mundo nunca mais voltou a ser o mesmo para o monge, que se sentia até então esmagado pelo acúmulo de tanto sofrimento ao seu redor, e cujos esforços para minorá-lo quase não faziam diferença. O encontro casual com o criminoso deu-lhe a ideia de que iria modelar-lhe todo futuro: diante de uma pessoa na maior depressão, nada lhe pudera dar, mas ao contrário, lhe pedira auxílio. Mais tarde o criminoso disse ao monge: Se você me tivesse dado dinheiro, ou um quarto para morar, ou um emprego, eu teria reiniciado minha vida de crimes e matado outras pessoas. Mas você precisou de mim. Eis como nasceu o movimento de Emaús do abade Pierre em benefício dos miseráveis: de um encontro de duas pessoas totalmente diferentes que acenderam uma luz no coração uma da outra. Curiosamente Zeldin nomeia essa história da seguinte forma: O que se torna possível quando almas gêmeas se encontram?

Curioso porque esses dois homens não eram almas irmãs no sentido comum, na significação romântica das palavras, mas pura alteridade e permissividade, pois a partir do momento do encontro com o estrangeiro, não fizeram mais do que encontrarem a si mesmos, através do encontro com o estranho que os habitava e estava até então desconhecido. A verdade é que cada um deve ao outro o sentido de direção e o ato de criação que lhes guia a vida até hoje. De vez em quando, assim caminha a humanidade!

Referências

ARENDRT, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BAUDRILLARD, J. A violência mundial. In: BAUDRILLARD, J. e MORIN, E. (orgs.). *A violência no mundo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. I.

FARIAS F. R. Traço perverso, estrutura perversa e perversão. *Actas Freudianas*. Vol. III, 2007.

_____. *Acontecimento traumático: fraturas da memória e descontinuidade histórica*. In: BARRENECHEA, M. (org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FREUD, S. *Mecanismos psíquicos dos fenômenos histéricos*. (1893). Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. III.

_____. *Além do princípio do prazer. (1920)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. XVIII.

GUIMARÃES, M. C. P. O estatuto renovado da passagem ao ato. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*. Vol. 12, n. 2, 2009.

HERITIER, F. *De la violence*. Paris: Odile Jacob, 1996.

LACAN, J. *O seminário: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LEVI, P. *Afogados e sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MENDLOWICZ, E. Trauma e depressão. In: RUDGE, A. M. (org.) *Traumas*. Campinas: Escuta, 2007.

PINHEIRO, P. S. Estado e terror. In: NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

POLLAH, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3, 1989.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2010.

_____ e DANIEL, J. Diálogo: a estranheza do estrangeiro. In: *Café Philo: as grandes indagações da Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. "História como trauma", in: NETROVSKI, A. e SELIGMANN-SILVA, M e (org.). *Catástrofe e representação*, São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *História, memória e literatura*. São Paulo: Escuta, 2003.

SOARES, L. E. Crime e preconceito. *Jornal Diplomatique Brazil*. Vol. 4, n. 37, 2010.

SOLLER, C. Sobre a segregação. In: Bentes, L. e Gomes, R. F. (orgs). *O brilho da infelicidade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1998.

THOMPSON, A. *A questão penitenciária*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

WACQUANT, L. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ZALOSZYC, A. *Le sacrifice au Dieu obscur*. Nice: Z'Éditions, 1994.

ZELDIN, T. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

FROM THE PASSAGE TO THE ACT TO THE CREATION ACT

ABSTRACT:

This article aims to reflect the understanding of various alternatives of response that man has to face on his exposure to situation of traumatic nature. In principle you have to configure the traumatic experience as the experience of impotence be considered only in the individual landing, where the actors are outlined as agents who practice violence and agents who receives considering it the violence of the State which by its absence, it takes the advantage of the mechanism of restrain, on the social tension by the imposition of terror. It is worth noting that it is possible to glimpse at the subject, to overcome the condition of helplessness in which he lives by passing the act with destructive purposes; but there is also the alternative to create the possibility in the production of a work that provides a bound for traces left by the traumatic experience.

KEYWORDS: Passage to the act. Impulsion. Creation. Memory. Devastation.

DU LA PASSAGE À L'ACTE À L'ACTE DE CREATION

RÉSUMÉ:

Cet article vise à refléter sur la compréhension des différentes alternatives de réponse que l'homme produit lorsqu'il est objet d'exposition à des situations dans lesquelles on remarque des expériences traumatisantes. En principe, on configure l'expérience traumatique comme une circonstance de l'impuissance, dans le plan purement individuelle des acteurs où ils sont décrits comme des agents qui pratiquent la violence et des agents qui la reçoivent. Il y a aussi la violence de l'État qui, par son absence, s'appuie sur les mécanismes d'endiguement des tensions sociales pour l'imposition de la terreur. Il est à noter qu'il est possible d'entrevoir le sujet à surmonter l'état de désarroi dans lequel il vit en adoptant la Loi à des fins destructrices, mais il y a aussi la possibilité alternative de la création et la production d'une œuvre qui fournit une borne pour les traces laissées par l'expérience traumatique.

MÓTS-CLÉS: Passage à l'acte. Impulsion. Création. Mémoire. Dévastation.

Recebido em 27/07/2011

Aprovado em 09/09/2011

©2011 *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

CLARICE LISPECTOR E A ESCRITA DO SINTHOME

*Luciana Brandão Carreira Del Nero**

RESUMO:

Trata-se de uma proposição sobre a temporalidade da escrita nas obras concebidas por Clarice Lispector entre 1964-1973, período no qual supomos ter se consolidado uma mudança no estilo da escritora, colocando em evidência a operação que inscreve o ser falante no campo da linguagem. Acreditamos que Clarice Lispector nos apresenta uma modalidade de escritura cuja textualidade podemos situar no campo das *Lituraterras*: espécie de escrita de borda, bem sucedida em face ao indizível e ao limite do que a linguagem pode representar, tocando num ponto em que se coloca uma questão crucial para a psicanálise: a maneira pela qual determinados escritores, através de sua obra, promovem uma torção que rebate o gozo do sem-sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Torção. Escrita. Ser falante. Estilo.

* Psiquiatra e psicanalista. Professora do Departamento de Saúde Especializada da Faculdade de Medicina da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista da CAPES processo BEX 3781/10/0. Endereço para contato: Rua dos Pariquis 2999/ sala 1205. Cremação. CEP: 66040-320 – Belém, PA-Brasil. E-mail: lucdelnero@yahoo.com.br.

O livro *A Paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b) parte do encontro entre uma barata e uma solitária mulher anônima, rica e solteira por opção, logo após ter sofrido um aborto, cujo nome é reduzido à impessoalidade de duas letras: *G.H.*

O primeiro capítulo do livro atordoa de imediato o leitor, capturado pela narrativa desconcertante da protagonista, que tenta transmitir uma experiência que a fez perder por horas e horas a sua forma humana. O leitor é jogado, logo de cara, no relato de uma mulher que viu algo e, que, sem saber do quê se tratava, confundiu-se com isso que fora visto. Tentando entender o que lhe acontecera, *G.H.* segue “falando para o nada e para ninguém” (idem, p.15), como “uma criança pensa para o nada” (idem, *ibidem*), até o momento em que descobre que esse esforço seria facilitado se ela fingisse escrever para alguém. Assim, ainda no primeiro capítulo, ela questiona:

não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. (Lispector, 1998b, p.15).

Algumas páginas depois ela continua: “Terá sido o amor o que eu vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor?” (Idem, p. 19). Apenas aos poucos, no decorrer dos capítulos subsequentes, certas características de *G.H.* serão oferecidas ao leitor. De uma certa maneira, o primeiro capítulo antecipa o que será contextualizado apenas depois; o que provoca, como efeito, o nosso estarecimento, fazendo com que sejamos lançados no nada, no vazio, junto com a narradora.

Escultora de origem burguesa, *G.H.* mora numa luxuosa cobertura na zona sul do Rio de Janeiro, sendo uma mulher bem adequada ao que socialmente esperam que ela seja. Sozinha em seu apartamento, ela decide arrumá-lo, começando pelo quarto dos fundos, que até a véspera era ocupado por Janair, a empregada doméstica que se despedira após seis meses de trabalho. Eram quase dez horas da manhã e, o fato de não dispor de uma empregada, com quem insinua uma rivalidade pela posse do apartamento, a faz testemunhar que há muito tempo a sua casa não lhe pertencia tanto. Afinal, o “fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncios” (idem, p.24) a casa. O dia era “pesado”, “bom” e “vazio”. Pretendendo torná-lo o mais longo possível, *G.H.* tira o telefone do gancho, assegurando-se que nada a perturbaria.

A maneira como G.H. visa explorar espacialmente a arrumação da casa, apoderando-se assim do lugar onde habita, aponta, desde o começo do romance, a uma espécie de subversão temporal que será recorrente ao longo de todo o texto: ela escolhe começar pelo fim, o quarto dos fundos, parte terminal do apartamento. E pretende finalizar pelo começo; ou seja, pelo living, a sala de estar, local que remete ao convívio social, aonde primeiro se chega ao se adentrar num lar.

Mas para ter acesso ao quarto ela primeiro precisou atravessar toda a cozinha, chegando à área de serviço, em cujo final encontrava-se um corredor, que ela também precisou percorrer para finalmente encontrar o quarto dos fundos, chamado por ela de a “cauda do apartamento” (idem, p.34). Todavia, antes de ali entrar, uma pausa: G.H. encosta-se na murada da área de serviço para fumar um cigarro. Na vertigem dos treze andares que “caiam do edifício” (idem, ibidem), ela olha para baixo, comparando a verticalidade do prédio onde habita a um despenhadeiro, que engolirá em silêncio o cigarro que, num gesto proibido, ela lançará ao solo. O cigarro cai, é jogado fora, descartado. A topologia desse ponto onde G.H. está é nesse momento circunscrita: fora do quarto, mas dentro do apartamento onde mora, ela se põe a olhar a área interna do prédio. Ela olha a área interna, ou seja, o fundo dos apartamentos para os quais o seu apartamento também se via como fundos. Descrevendo o seu prédio, ela diz:

por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias. (Lispector, 1998b, p.35).

Percebe-se que a dimensão espacial é mais uma vez por G.H. trazida à tona. Os termos “dentro-fora” impõem-se, num desdobramento contínuo do espaço. Mas, uma vez que o espaço de que se trata é o corpo (e este equivale ao espaço möebiano), lembremos que verso e anverso são determinados por uma torção promovida simplesmente pelo tempo que se leva para que a mesma se realize. A alternância entre os movimentos dentro-fora é determinada,

portanto, por um acontecimento temporal. Afinal, Lacan enfatiza na lição do dia 06 de novembro de 1976 de seu Seminário inédito *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (Lacan, inédito) que frente ao enigma sobressaído nas contingências de $S(A)$ cabe ao homem saber fazer com o seu *Sinthome* algo que lhe possibilite lidar com a sua própria imagem corporal.

G.H. decide adentrar no mais íntimo, na “cauda do apartamento” (idem, p34). Mas para isso ela precisou sair da “calma quase sem alegria” (idem, ibidem), espécie de lisura de mármore, fria e irretocável com a qual revestia o seu universo até então. A maneira como G.H. descreve a parte externa do prédio, a fachada do lugar onde habita, bem nos indica o encobrimento proporcionado pelo mundo de aparências no qual se encontrava, inerente a vida semiluxuosa que levava.

A luz que faz cortes na superfície

Durante seis meses, - tempo em que Janair “morou” no aposento dos fundos - G.H. não entrou no recinto. Consequentemente, ela desconhecia que antes de deixar o quarto Janair havia rabiscado as paredes do mesmo: um desenho primitivo, incrustado na superfície caiada, branca como o mármore da fachada do prédio descrita há poucas linhas acima. O traço era negro e grosso, “feito com uma ponta quebrada de carvão” e, em alguns trechos, “o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro” (ibid., p.39).

O tracejado dava a ver a nudez de três corpos, grafados em tamanho natural: a de um homem, a de uma mulher e a de um cachorro. Retratados como três autômatos, nesses corpos “não estavam desenhados o que a nudez revela”, pois a nudez “vinha apenas da ausência de tudo o que cobre; eram os contornos de uma nudez vazia”.

Este mural permaneceria escondido da visão direta, pois estava pintado numa parede contígua à porta. Será apenas num movimento de recuo, na iminência da entrada no quarto, que ele será visto. Contudo, ainda na ante-sala, G.H. descreve, da soleira desta espécie de umbral, a falta de perspectiva com que via o quarto, embora ainda estivesse “do lado de fora” dele. Como se o seu olho o estivesse deformando, dando-lhe a impressão de que o quarto estaria descolado do restante do apartamento, disjunto até mesmo do edifício, sendo por ela comparado a um minarete: lugar onde há luz, farol; essa torre alta de onde, nas mesquitas, os fiéis são chamados para oração. Ali ela diz: “eu já começava a ver, e não sabia;

vi desde que nasci e não sabia, não sabia” (p.34). E nessa direção prossegue: “da porta do quarto eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas” (p.38). O sol, uma luz que faz corte! Um quarto todo branco que, iluminado pelos raios vindos do exterior, resplandecia.

É assim que, uma vez diante da porta que dá acesso ao quarto, por um breve intervalo de tempo, G.H hesita em entrar. Como se naquele instante decisivo, iminente à leitura dos tracejados forjados pela “mulher invisível” (o “mural oculto”, feito por Janair) G.H. já soubesse que seria forçada a posicionar-se como homem ou mulher, diante da nudez dos corpos, levada que seria a reconhecer-se em algum traço que a diferenciasses, bastando que para isso ela atravessasse a porta escancarada e no quarto penetrasse.

Aliás, o vocábulo “cauda”, escolhido para designar esse lugar de intimidade, quase esquecido, é um termo curioso. Dentre as várias acepções que ele possui, destacamos ao menos duas. Indicando um percurso percorrido, entende-se por cauda o sinal que se deixa ao longo do caminho; espécie de rastro ou pista que nos dá notícias de que por ali algo (ou alguém) passou. Tal como a cauda de um cometa, rastro luminoso que pode atingir centenas de milhões de quilômetros, sempre dirigido no sentido oposto ao sol. Um rastro, uma cauda, um traço: um risco de luz desenhado no horizonte, formado por diminutas partículas de pó e por correntes luminosas de gás, de aparência tênue e brumosa, que contorna o núcleo de um astro. Afinal, Janair deixou seu rastro no quarto que temporariamente ocupou, ao marcar, na superfície interna do lugar, os três desenhos à carvão. Janair deixou o vestígio de sua passagem, presentificando-se, embora ausente, através dos três corpos nus por ela pintados na parede. Mas “cauda” também corresponde à parte do corpo de alguns animais que encerra a porção terminal da coluna vertebral, espécie de apêndice pós-anal dos vertebrados, geralmente muito mais delgado que o corpo em sua totalidade. Em outras palavras: o rabo.

Pois bem, o fato é que depois de trabalhar nessa “cauda” G.H. pretendia avançar na arrumação pelo apartamento afora. A noção espacial é novamente subvertida: agora, uma vez finalizada a “cauda”, ao invés de explorar o prédio verticalmente (como fizera ao percorrer com os olhos a ejeção do cigarro pela área de serviço) ela “iria aos poucos subir horizontalmente” (p.34) até “o seu lado oposto que era o living”, onde, como se a própria G.H. fosse o ponto final da arrumação, ela deitar-se-ia no sofá e leria o jornal. Esperava com isso deixar o quarto limpo e arrumado para a nova empregada, sem desconfiar que, “numa

ousadia de proprietária”, Janair tivesse “espoliado o quarto de sua função de depósito”. Janair, diria G.H., criara o oco.

Eis que vencida a hesitação inicial, G.H., enfim, decide entrar no aposento.

Esperando encontrá-lo imundo, cheio de entulhos e em plena bagunça, a narradora é surpreendida por um quarto perturbadoramente limpo, “de um vazio seco” (p.38), um “quadrilátero de branca luz” (idem, ibdem), que lhe fez franzir os olhos “em reverberação e desagrado físico” (idem, ibdem). Como se estivesse em jogo a descoberta de um território estrangeiro na intimidade de sua própria casa. Num dos cantos desse mesmo quarto, completamente vazio, apenas algumas valises de viagem, em cujas superfícies de couro encontravam-se marcadas as iniciais de seu nome.

Todavia, ainda que ofuscada pela entrada no cômodo desabitado, G.H está disposta a começar o seu trabalho. É quando mais uma vez uma cena epifânica se impõe, novamente diante da abertura de uma porta: agora, a do guarda-roupas. G.H. vê, pela brecha da porta entreaberta, a imagem desse inseto repugnante: uma barata (arruivada e toda cheia de cílios, descreve ela), passando a detalhar uma experiência vertiginosa, que lhe afeta o corpo, a qual pensamos remontar a fascinação que está nas bases do surgimento do Imaginário. Note-se bem que a essa altura já estamos no que seria o quarto capítulo do livro, mas somente nesse momento o pivô de todo o atordoamento do primeiro capítulo será declarado ao leitor.

Olhares entrecruzados, outro momento de hesitação e júbilo. Paralisada, G.H. conta: “Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda-roupa, eu mesma me encurralara, teria antes que fechar a porta que me barrava contra o pé da cama: ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã” (p.50).

Primeiro o desenho deixado na parede do quarto pela antiga empregada. Agora, a visão súbita da barata. Confusa, ela tinha a sensação de uma experiência inevitável, da qual não havia como escapar, pois só teria a chance de sair dali se “encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável” (p.51).

Olhando a barata vivamente nos olhos, ela relata: “ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava” (p.57). E, oferecendo todo o horror do que vira ao leitor, ela continua: “toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando”.

G.H. olhara a barata viva e nela descobria a identidade de sua vida secreta mais profunda. Arfando e gemendo, a estranheza que sente é gigantesca. Esforçava-se por discernir tantos sentimentos, perguntando-se se haveria como abandoná-los. Atônita, G.H. questiona as próprias verdades, duvidando das certezas com as quais havia alicerçado a sua vida até então: “pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era (...) a esperança, na minha vida anterior, teria se fundado numa verdade? Com espanto infantil, eu agora duvidava” (p.58). O instante é de perplexidade. E, diante de tantas incertezas, ela haveria de esperar por um tempo; para que, enfim, pudesse compreender.

A seqüência do relato continua no terreno da (in)diferenciação, num esforço de G.H. rumo à alteridade. Percebe-se que o tempo de compreender mantém-se em pauta: tempo necessário e vagaroso, ao longo do qual G.H. tenta distinguir aquilo que é (ou não) seu.

Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu. (p. 59).

O quarto, “laboratório do inferno” vibrava de silêncio. G.H. evoca então as leis, pois “a primeira ligação já se tinha involuntariamente partido” (idem, *ibidem*) e, sabendo do perigo que corria, ela estava se despregando da lei “mesmo intuindo que iria entrar no inferno da coisa viva”. Sobre qual lei G.H. estaria falando? Ora, sobre a lei do pai, a lei do significante que barra o gozo, pensamos nós. Nas palavras de G.H.: “os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender”.

Nesse ponto a temática da diferenciação é colocada de maneira ainda mais clara e direta, indissociável da escolha da posição sexuada a qual G.H. é chamada a responder: situar-se como personagem sexuada no campo do primitivo, no “quarto” onde se encontra o traço de uma diferença entre os sexos, eis a questão. Afinal, bem podemos equivaler o “quarto” onde G.H. está ao quarto parental da cena primária, quando a criança elucubra as suas primeiras fantasias sexuais, sendo levada a revisitá-lo na adolescência. Na infância, à criança impõe-se que ela fique de fora desse quarto. Apenas na espreita, o seu

olhar é exterior à cena primária, fato que a leva a querer saber de onde vêm os bebês, culminando na formulação de que a origem destes relaciona-se ao que é ingerido ou evacuado. Em suas teorias, uma vez posicionadas do “lado de fora” do quarto parental, a criança pode ver-se no objeto visto, tomando como referência o seu próprio corpo. Sendo assim, a entrada na adolescência passa, invariavelmente, pela “entrada” nesse quarto.

Nas palavras de G.H.:

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para esse quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata (...) através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o outro lado que não se vê porque está se vendo de frente. (p. 60).

Ao ser olhada pela barata, G.H. passa a olhar-se através dela, de dentro do espelho. Assim, G.H. vê a barata e vê-se nela. Depois nos contará acerca da perda de sua montagem humana, falando de uma vida “pré-humana”, quando é preciso perder o mundo que se tem antes mesmo dele ser confirmado.

Dimensão do olhar que a leva, num ato precipitado, a esmagar a barata pela cintura. Barata que, embora morta, continua a olhá-la com os “dois olhos”, vivos como se estes fossem “dois ovários” (p.77). Afinal, trata-se de uma barata-fêmea, pois, segundo G.H., somente as baratas-fêmeas morrem pela cintura.

Barata; fêmea; mãe; Deus: a partir de então estes significantes serão freqüentes na narrativa. Em tom de prece, G.H. suplica:

Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora de nosso deserto, amém [...]. Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia. (p.94).

Tais desdobramentos nos levam a pensar na morte da mãe totêmica (representada aqui pela barata enquanto fêmea devoradora, mítica, fêmea totêmica primordial), numa temporalidade em que se coloca a experiência da entrada nesse quarto estrangeiro que é o corpo da mãe. Vale registrar que num determinado momento G.H. come a barata, o seu “coração grosso e branco e vivo com pus”.

Um inferno que não tem palavras e a experiência da *Umheimlichkeit*

Desamparada, a narradora novamente convida o leitor a dar-lhe a mão, tentando encontrar palavras a fim de relatar como entrara nesse território que sempre fora a sua busca “cega e secreta”: território que ela designa como o campo dos “interstícios da matéria primordial”, onde está “a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo” (p.98), lugar do “inexpressivo” o qual ela chama de silêncio. Tomada pela paixão inerente a essa experiência radical, a narradora segue adiante no relato disso que se aproxima da descoberta da sexualidade materna, da castração feminina, também apresentada no texto através do aborto recém realizado por G.H.

Eis então que para entrar “nessa coisa monstruosa” que era a sua “neutralidade viva” G.H. precisou abandonar “a sua organização humana”, sem conseguir compreender o que era sobre isso experienciado, visto que para dizer de seu caminho até ao “inexpressivo” apenas seus sentimentos a guiarão, pois, segundo G.H., “sentir é apenas um dos estilos de ser”. Trata-se da vivência de uma “grande realidade neutra”, que ultrapassava a sua “objetividade”, a qual lhe fazia questionar se ela seria capaz “de ser tão real” quanto a realidade que estava lhe alcançando, vivida como uma espécie “de sentimento de irrealidade da realidade”, quiçá, “o mito da verdade”.

O “neutro”, equivalente ao “inexpressivo”, seria “o elemento vital que liga todas as coisas”. Surpreendida por “uma luz que vem do nada” G.H. pouco a pouco entenderia que “aquele núcleo de rapacidade infernal” (p.133) é o que se chama amor; um “amor-neutro”, acrescenta. Através de um sopro que dali lhe chegava, ela então ao leitor revela o que lhe era mais assustador: o “inexpressivo é diabólico”, pois “se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco”(p.100).

Sendo “antes do humano”, na experiência do demoníaco a pessoa “queima como se visse o Deus” pois, segundo G.H., “a vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima” (p.101). Com um “opaco que lhe reverberava os olhos” (p.137). G.H. então esclarece que o inferno pelo qual se passa nessa hora é um “inferno que vem do amor” (p.133), pois “o amor é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior” (idem, ibdem), a qual se vive de maneira contínua, “como barulho de folhas ao vento”. Tendo medo “da face de Deus”, ela tinha medo da sua “nudez final na parede”, pois a “beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que antes costumava chamar de beleza”, lhe horrorizava.

Foi assim que, com horror, G.H. soube que o deserto é vivo. Estando “como que diante de Deus”, G.H. ali nada compreendia, pois ao estar “inutilmente de pé diante Dele” ela estava “de novo diante do nada”. Ao vender perigosamente a sua alma à Ele, ela então descobriria “que não a vendera ao demônio”, uma vez que Deus sabia que aí ela entraria no infernal, justo por não saber ver o que via, desconhecendo que “a explicação de um enigma é a repetição do enigma” (p.134), tendo ela “a capacidade da pergunta, mas não de ouvir a resposta”. Mas enfim G.H. descobre que a resposta ao enigma se lhe impunha desde que nascera, tendo sido “por causa da resposta contínua” que ela, “em caminho inverso”, fora “obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia”.

G.H. vai ainda mais longe em sua narrativa, contando que uma tal experiência dava-se como se “uma pessoa que, nascendo cega e não tendo ninguém ao seu lado que tivesse tido visão, essa pessoa não pudesse sequer formular uma pergunta sobre a visão: ela não saberia que existia ver” (p.135) e “sentiria falta do que deveria ser seu”.

Após ter feito muito esforço para falar “de um inferno que não tem palavras”, G.H tenta encontrar meios para discorrer sobre um amor que “não tem senão aquilo que se sente”, diante do qual “a palavra amor é um objeto empoeirado”: é assim que nesse livro Clarice Lispector faz ecoar o que aprendemos com Lacan, quando este enuncia que o homem acha a sua casa num ponto situado no Outro, para além da imagem de que somos feitos, e esse lugar representa a ausência onde estamos ¹(Lacan, 2005).

Isto porque é no lugar do Outro materno e em relação a uma imagem inconsistente que dali retorna que se orienta o desejo, relacionado sempre a uma ausência, a

¹ A este respeito, consultar a lição do dia 05 de dezembro de 1962, inserida no Seminário 10 (1962-63) – *Angústia* (LACAN, 2005).

uma presença em outro lugar. Imagem como essa da barata, que aciona o circuito do olhar, se retomarmos a descrição feita por G.H a partir de seu encontro com esse inseto.

A fascinação aí experimentada advém da constatação desse furo no campo representacional do Outro, – quando o corpo é mortificado pela pulsão –, cuja percepção é acompanhada por um fenômeno que se coloca no cerne do *Unheimlich*, tal como descrito por Freud e testemunhado por G.H. frente a essa visão que a estarrece no interior do quarto vazio, perturbando-lhe a realidade na qual se encontrava, arrebatando-lhe a vida diária que ela até então “havia domesticado para torná-la familiar” (Lispector, 1998b, p.134).

Sendo rompido o sentido que até então revestia a sua rotina aparentemente tranqüila, G.H. vê “o que só teria sentido mais tarde”, na pungência de uma experiência que se passa na mais cabal intimidade com a falta de sentido. Indagando-se se aquele horror experimentado era amor, G.H. atravessa “o inferno da matéria viva”, passando pelo “inferno que vem do amor”, chegando à estrutura mínima a qual o ser falante pode alcançar, atingindo “ao que nela era irredutível”, ao seu núcleo “neutro e inexpressivo”, à sua “identidade mais última”, que sempre estivera nos seus olhos no retrato. Em suma: ela testemunha uma trilha ao cabo da qual atinge-se o “murmúrio sem sentido humano”, expressão “da sua identidade tocando na identidade das coisas”.

Chegando nesse ponto, G.H. descreve uma espécie de “alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer”, “delicado demais para a sua grossa humanidade”. Isto porque a *Umheimlichkeit* – essa inquietante estranheza – presentifica o vazio de que se trata o lugar onde o ser falante se funda, apontando para o significante da ausência de significante da falta no campo do Outro, $S(A)$, surgindo quando a borda que contorna o furo no campo do Outro desaparece.

Tratando-se de um acontecimento de corpo, *phático*, que se dá no limite entre registros distintos, – a saber, entre Real e Imaginário –, a experiência da *Umheimlichkeit* diz respeito a uma tomada do falante pelo Real, na tentativa de dar nome ao inominável, pois tal experiência remonta ao tempo no qual o *infans*, enquanto ser anônimo, não acedera ainda à palavra. Tempo no qual o sujeito está remetido a um passado tão remoto “como aquele em que ele não tinha um nome, não se diferenciava por nenhum traço particular; antes, se confundia com a vida em qualquer de suas emergências mais brutas” (Jorge, 2010, p. 221), quando os limites da subjetividade não haviam sido sequer precisados.

Não é à toa que em *A paixão Segundo G.H.* a protagonista, que é uma escultora, ou seja, uma artista cujo trabalho maior é o de manipular a forma da matéria, assevera após ter perdido a sua montagem humana:

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim minha própria desintegração? Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo [...] Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. (Lispector, 1998b, p. 14-20).

Em linhas gerais, podemos dizer que G.H testemunha o que se passa na dessubjetivação, experiência a partir da qual a sexualidade se abre para o ser falante. Ela narra esse acontecimento que se dá na temporalidade do instante de ver, quando, num átimo, se inscreve no corpo do *infans* um traço que nomeia e indica o furo real da falta no Outro, radicalmente inominável. Em suma: ela testemunha o tempo da fundação do espaço, da criação do lugar para o sujeito existir, no instante fulgurante o qual se inscreve a morte, indicando justamente que é a diferença sexual que aciona o circuito pulsional.

Água viva, o livro-música

Assim como ocorreu em *A Paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b), em *Água viva* (Lispector, 1998d) a dimensão narrativa também está francamente rompida. Aliás, note-se bem que a partir dessa época os livros de Clarice Lispector tornar-se-ão cada vez mais fragmentários, ao ponto de em seu livro póstumo, *Um sopro de Vida* (Lispector, 1999d), a

narrativa parecer constituir um texto que se quis desmanchar em algo que está num além ou aquém da palavra: o sopro, a pulsação, a pulsão invocante no que ela se revira em ritmo, música e silêncio.

Admitir uma literatura que comporta os restos inassimiláveis do escritor é considerá-la produzida com as carnes deste: se o corpo é o primeiro livro onde se inscrevem os traços do objeto que sustentarão um sujeito, o livro é um pedaço do sujeito que ali escreve(-se). Disto fará conceber-se uma autoria e a conseqüente percepção de um estilo.

Alguns escritores mostram isso claramente, dentre estes, Clarice Lispector. É nesse viés que em *Um sopro de vida* (Lispector, 1999d) a escritora relaciona o conteúdo das linhas por ela subscritas (ou por “Ângela”, a protagonista do romance) claramente aos seus restos d’alma: “... o que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livros querem dizer que eu trabalho em ruínas” (p.20). Em *Água viva*, este ao que supõe “será um livro feito aparentemente por destroços de livro” (Lispector, 1998d, p.25), a escritora reitera novamente o caráter de erosão mantido sobre seus escritos, confirmados num livro em que história e enredo dissolvem-se a cada nova frase. Afinal, uma das definições de Lacan sobre a escrita foi tomá-la como efeito da erosão da linguagem (Lacan, 1985, p. 92).

O livro *Água viva* será publicado somente três anos após a sua primeira versão, que tinha inicialmente 188 páginas. Até ele vir à público em 1973, já reduzido à apenas 97 páginas, tal livro ainda ganharia outras duas versões: *Atrás do Pensamento - Monólogo com a Vida* (que seria escrita ao longo de 1971) e *Objeto gritante* (em 1972).

Assim como ocorrera em *A paixão segundo G.H.* (Lispector, 1998b), a protagonista de *Água viva* (Lispector, 1998d) também é uma outra mulher sem nome. Desta vez, uma pintora que se aventura pela primeira vez no universo da escrita, narrando ao leitor uma espécie de carta que então escreve para um homem cuja identidade não nos será revelada. Vivendo a separação desse ex-amante, a narradora comemora dele a sua libertação, começando o que então será aquilo que nomeia como sendo a sua sinfonia com um grito de aleluia: aleluia “que se confunde com o mais escuro uivo humano da dor de separação”², grito de felicidade diabólica porque ninguém a prendia mais. Finalmente livre, a narradora está em vias de se entregar ao desconhecido, na iminência do próximo instante. Querendo possuir os átomos do tempo, ela anseia por alimentar-se “diretamente da placenta”, na tentativa de

² Todas as frases destacadas entre aspas ao longo desse sub-tópico dizem respeito a trechos retirados ao longo do livro *Água viva* (Lispector, 1998d).

apossar-se do “é” da coisa. Como ela o conseguiria? Simplesmente captando a quarta dimensão do “instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais”. Decorrentes do ar que respira, estes instantes precipitam-se do vazio, explodindo feito fogos de artifício ao espocarem “mudos no espaço”. Em suma: o seu anseio é capturar o presente “que pela sua própria natureza” lhe “é interdito”.

Fugidio, esse instante revela-se efêmero e inapreensível, manifestado através de uma espécie de maravilhamento, ao sabor de uma súbita alegria que lhe toma o corpo. Fugaz em sua natureza, a esse respeito a narradora conta

só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal jóia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante [...]. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia [...] só no tempo há espaço para mim. (Lispector, 1998d, p. 9-10).

Testemunhando o que se transmite pelo objeto voz, a narradora-pintora também escreverá ao seu ex-amante

encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras. E um silêncio se evolva sutil do entrechoque das frases [...] Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas de instantes-já. Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro [...] Vejo que nunca te disse como escuto música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último no domínio da realidade. Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga... Eu, viva e

tremeluzente como os instantes, acendo-me e apago, acendo e apago, acendo e apago [...] Assim fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (Lispector, 1998d, p. 12-14).

Em *Água viva* (Lispector, 1998d) o tema do instante-já avança paralelamente ao tema da mortificação do corpo pela música, sendo-nos possível localizar nesse livro passagens nas quais a escritora situa a intimidade de sua escrita com a operação que instaura o corpo pulsional. Afinal, é através da voz materna que o traço recobre a marca invisível que o ser falante recebe do significante paterno, uma vez que o traço é o risco executado sobre *a Coisa*, a fim de apagá-la. Esse apagamento, contemporâneo ao “instante-já” no qual ocorre a leitura do furo no instante de ver, somente é bem sucedido porque “previamente” houve justamente a incidência do objeto voz marcando o substrato da primeira identificação que o *infans* virá a consolidar; identificação esta possibilitadora da formação do ideal do eu, já nas raias do olhar.

A constituição do sujeito depende justamente da possibilidade das marcas do Outro nele se inscreverem. Porém, tais marcas só terão o estatuto de insígnias de um sujeito (e que, portanto, o representarão) se o vazio que essa marca engendra for consistido a partir de uma borda que delimite o gozo. Em torno dessa falta ou furo central, – circunscrita e delineada –, algo da ordem de um signo do sujeito poderá ser transposto. Em última instância: a incorporação do Nome-do-Pai, – esse significante que vem a barrar o gozo do Outro –, equivale a essa identificação primeira ao traço, cerne do ideal do eu.

Quanto à música, instrumento através do qual as primeiras marcas são forjadas no *infans*, eis o que a narradora de *Água Viva* (Lispector, 1998d) depõe

Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo [...] O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga. Sinto latejando em mim a prece que não veio. Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir [...] Que música belíssima ouco no profundo de mim. É feita de traços geométricos se

entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara. (Lispector, 1998d, p. 42-43).

No ápice de seu exercício libertário, a narradora desse longo poema em prosa também revelará a solidão a qual se chega nessa hora

Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem – já estou sem medo. O que me guia é apenas o senso da descoberta, atrás do atrás do pensamento [...] então o fundo da existência se manifesta para banhar e apagar os traços do pensamento. O mar apaga os traços das ondas na areia [...] o amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. (Lispector, 1998d, p. 60-61).

Dessa solidão experimentada no instante-já o qual explode em fogos de artifício, a narradora evoca Deus, falando de um estado o qual atinge ao chegar “atrás do pensamento”. Quando ali chega, sem poder ou querer compartilhá-la em palavras, tal solidão toca no mais secreto de seus segredos. Nesse momento ela diz “perder a identidade”, existindo “sem garantias”. Afinal, na lida com a pulsão de morte há uma solidão implicada no registro de um vazio, suportada num traço que advém a partir de uma ruptura do saber no ser, ali deixado quando o imaginário é rompido. Quanto a isso, G.H.:

Deus é uma forma de ser? É a abstração que se materializa na natureza do que existe? Minhas raízes estão nas trevas divinas. Raízes sonolentas. Vacilando nas escuridões. E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício” (Lispector, 1998d, p. 65-66).

Do amor, o que se passa?

Podemos dizer que tanto G.H. quanto a narradora de *Água Viva* relatam uma experiência cuja temporalidade remonta ao tempo no qual a barra do recalque está simplesmente apagada. Entretanto, ainda que isso se dê para um sujeito que daí enuncia, é importante situarmos que isto não faz dele um psicótico (sequer perverso), pois nesse tempo ele se encontra em referência à uma espécie de *Verleugnung* universal que está posta na origem para todas as estruturas. Trata-se de uma temporalidade na qual a afirmação (*Bejahung*) e a negação (*Austossung*) impõem-se simultaneamente, fundando um sítio para alojar o objeto.

Nesse instante, ainda que a imagem que se faz do corpo não exista (justamente por que o corpo aí esmaece em sua consistência, desprovido de uma certa “humanidade” que o sustente), planta-se um germen do sujeito que lhe permitirá constantemente florescer, consistindo a partir disto a sua corporalidade. Para tanto, o ser falante há de empreender um trabalho que aceda a um significante que, de algum modo, possa nomear $S(\bar{A})$: eis então o trabalho solitário que se opera com o *Sinthome*.

Lacan nos diz em seu Seminário 20 (1972-73) - *Mais, ainda*, – particularmente na lição do dia 15 de maio de 1973 (Lacan, 1985) – que esta solidão é justamente o que se escreve por excelência, tratando-se de um ato solitário que efetivamente (re)inscreve algo do que terá sido uma primeira inscrição, tal como nos revela a narradora de *Água Viva* (Lispector, 1998d) ao discorrer sobre a solidão a qual se destina.

Nesta mesma lição, Lacan enfatiza que a forma é o saber do ser, sustentando o corpo numa referência tanto imaginária quanto simbólica. Retomando *Lituraterra*, ali ele também sustenta que a ruptura do saber equivale a ruptura do ser, enfatizando que a consequência de uma tal ruptura é justamente o que por excelência se escreve na experiência.

Na *solidão* do traço, o corpo falante poderá se reproduzir graças a um mal-entendido de seu gozo, uma vez que a ruptura do saber deixa o traço do registro de um vazio, inerente ao sítio de S de A barrado - $S(\bar{A})$.³ Logo, uma vez que a confecção do *Sinthome* remonta a uma torção que se dá nessa temporalidade, podemos dizer que a sua escrita provém

³ A esse respeito remetemos o leitor às páginas 162 e 163 da versão brasileira do seminário mencionado.

justamente de uma exclusão, lá onde o sentido fora forcluido, quando há fundamentalmente uma disjunção, uma separação entre falo e objeto.

Num tempo mítico, foi porque o objeto quedou-se do campo do Outro que, mais adiante, produziu-se numa superfície um traço de contagem, correlativo ao traço de uma perda primeira, que se repete e insiste. Afinal,

A produção da queda do objeto – produzido pelo ato psicanalítico – faz a dupla face, no momento em que se corta, na medida em que se separa sujeito e objeto. Quer dizer, essa dimensão em que o eu se inscreve na experiência. Como lembra Lacan, retomando Freud, “lá onde isso era, o eu há de advir”. Então, o isso, que é a escrita do corpo: nessa escrita o eu se reconhece a partir de uma determinada posição na repetição. (Costa, 2008, p. 188).

Demarcando-se o lugar dessa falta fundante, engendra-se um vão que vai, desde aí, permitir ao sujeito contar-se três, inserir-se numa série e engajar-se num laço discursivo. Lacan sustenta que esse traço que cifra uma contagem ele é um traço distintivo, deixado no encontro mais originário do ser falante com a linguagem. E o objeto, como o estamos situando nesse momento, diz respeito a uma letra de gozo que se recorta, pontuando justamente a incidência do traço, que vem a ser o representante do sujeito junto a outros significantes. É assim que a produção desse traço de contagem permite que, na repetição, o contar-se três seja do mesmo escopo do traço unário, “implicando na incidência, no mesmo lugar, do traço simbólico e do objeto da pulsão” (Costa, 2008, p.72).

É na repetição desses traços da lei paterna, – outrora aluviados, provindos de uma enxurrada gozosa que no corpo escavou-lhe sulcos –, que o ser falante conseguirá, ou não, bordejar o rombo no saber do Outro e construir algum sentido que faça frente a tal voragem. E, a partir de uma referência fálica, numa identificação ao pai simbólico, – o pai morto, totêmico, aquele da horda – o pacto edípico poderá vir a ser bem sucedido.

Porém, embora a identificação ao pai seja vital, não se trata de aí simplesmente identificar-se a atributos fálicos, viris. O ponto crucial, – e que irá distinguir as concepções inerentes ao final de análise em Freud e Lacan –, é a temporalidade dessa identificação. Isto porque a identificação da qual se trata diz respeito aos traços do significante paterno, traços estes que não entram na bateria significante. Todavia, ao passo de trabalharem isoladamente, numa espécie de solidão unária, estes traços operam como instrumentalizadores da nomeação.

Com isso poder-se-á prescindir do pai, ainda que dele se servindo às custas da invenção de um significante fálico. Isto corresponde ao que Lacan propõe em 1975-76 a respeito da identificação ao *Sinthome*, pois nessa temporalidade desemboca-se justamente no furo do *Urverdrangung*, – o recalçamento originário –, referência indelével para o ser falante, sustentada a partir do exercício de seu desejo.

Não obstante, com Lacan aprendemos que o falo regula uma espécie de modulação do gozo. Entretanto, situemos a existência de um gozo que fica de fora da referência fálica, exilado num ponto onde há uma exclusão absoluta do sentido. Tal gozo diz respeito justamente ao exílio que se produz por ocasião do encontro com a língua materna, com a face real de *lalangue*.

Trata-se do ponto no qual o gozo de *Das Ding* resta exilável, ficando, a partir daí, disponível apenas através do objeto *a* em sua função de mais-de-gozar. Algo que se dá quando a estrutura de linguagem ainda não se efetivou para um sujeito; quando sequer brotou o que poderíamos chamar de sujeito, pois é em decorrência dessa exclusão interna que um lugar se funda para que o ser falante possa vir a desfrutar da linguagem.

Nesses termos, a escrita do *Sinthome* vai indicar justamente um lugar de exílio, onde o sentido está forcluído. Lugar que enseja a inscrição do traço unário, numa experiência inteiramente dessubjetivada e solitária, já que “a *solidão* do ser falante se escreve no traço” (Lacan, 1985, p.163). É assim que asseveramos que a escrita do *Sinthome* pode se prestar a “traduzir” o $S(\bar{A})$.⁴

Logo, a dessubjetivação (ou dessimbolização) corresponde a uma experiência que leva o sujeito à feminização. Por quê? Porque tal experiência diz respeito àquela na qual o sujeito tem como referência uma letra de gozo (um pedaço de real), e não o falo (ou o significante fálico). A lógica aí implicada remonta ao reencontro do sujeito com $S(\bar{A})$, no momento mesmo no qual o significante é desacoplado do símbolo. Algo que se dá num instante bastante pontual, – na guinada da verificação realizada pelo falo simbólico, o Φ –, no qual ocorre uma perda de ser (uma perda de gozo, da ordem de um “*des-ser*”, inerente ao mais-de-gozar) em que o “ter” ou não o falo é suplantado pela questão do sê-lo ou não sê-lo. É nessa perspectiva que o corpo perde o seu contorno, pois o corpo está implicado numa referência inerente à lógica do ter.

⁴ No seminário 20 Lacan comenta que o significante não se presta para traduzir S de A barrado, devido ao fato dele ser distinto da escrita a respeito da qual naquele seminário Lacan tentava circunscrever através das rodinhas de barbante.

O que há de fundamental nessas considerações diz respeito a um impasse que se dá antes da castração simbólica operar, quando à criança se impõe a renúncia de um lugar, onde, não fosse isso, ela manter-se-ia reduzida ao imaginário materno enquanto o falo da mãe. É nessa perspectiva que Lacan apresenta a reta infinita – metáfora para o Nome-do-Pai inspirada na geometria desargueana – como o instrumento que realiza o próprio recalque originário, uma vez que ela faz furo em tudo o que está a sua volta.

É sob esse prisma que o *Sinthome* diz respeito a uma letra de gozo passível de manipular o furo, um instrumento depositário do traço unário, susceptível de cortar e enlaçar as três consistências constituintes do corpo de linguagem do qual o falante é dotado. Ele diz respeito a um significante funcionando como letra, pois opera na conjunção do traço unário com o objeto *a*, não significando absolutamente nada. Trata-se de uma referência ao pai situada numa lógica para além do falo, ou, dito de outro modo, para além do Édipo, ou seja, numa temporalidade que lhe é logicamente anterior.

Lacan alicerça a identificação que se dá no final de análise tendo como referência o pai totêmico, e não o edípico. Já em Freud, a referência ao Édipo – como suposto-saber – se mostra uma referência insuperável. Entretanto, o ultrapassamento da angústia de castração aponta à esse irreduzível que se aloja no traço, que dá notícias da incorporação de *lalangue* e das possibilidades-habilidades de se dar um jeito quando o Real se nos impõe a ausência de sentido. É o *savoir-y-faire* do qual nos fala Lacan no seminário, ainda inédito, *L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre* (1976-77).

Pois bem, se trazemos tais comentários a respeito do final de análise é simplesmente para situar que algumas obras poéticas demonstram a passagem que nesse momento se realiza: uma passagem discursiva do discurso da histérica ao discurso do analista, a qual Lacan nomeou como passe (Jorge, 2010, p.230). A torção estilística pontuada na obra de Clarice Lispector assim o indica, numa escrita que se suporta no traço unário.

Com a introdução da teoria dos nós, – na última década de seu ensino –, Lacan atribui ao Imaginário a função de nodular Real e Simbólico numa espécie de ternário articulado. Essa cerzidura possibilitada pela fiação do Imaginário fornece à estrutura do ser falante uma certa consistência, conferida justamente no ponto onde Real e Simbólico não mantêm relação. É por isso que, no final de análise, – quando a reta infinita verifica o furo numa fantasia que se atravessou –, essa reta ela incide justamente sobre Imaginário que, ao ser rompido, desenlaça o elo forjado até então entre Real e Simbólico. Conseqüentemente, toda a estrutura fantástica se desfaz: tal como uma estrutura-costura desbastada ao longo do tempo,

fungível, desalinhada por ocasião de um fiapo quando este se rompe. Ou seja, esse corte incidente sobre o Imaginário vem a separar justamente o Simbólico (Sujeito barrado, $\$$) do Real (objeto).

É nesse momento em que o ser falante se separa do quadro de sua fantasia que o matema $\$ \diamond a$ deixa de ser pertinente em relação a maneira pela qual o sujeito passa a posicionar-se diante do objeto a . Com isso, desvela-se a equivalência da falta constitutiva do sujeito com o vazio do objeto a , [$\$ \equiv a$].

Ao separar-se do objeto, o sujeito no final de análise se confronta justamente com o enigma do corpo e do desejo materno, pois a falta e o desejo maternos articulam uma cena tida como primária justamente porque esta cena expôs o *infans* à posição de objeto que o mesmo ocupava na fantasia parental. Ou seja, a travessia da fantasia, estabelecida no percurso de uma transferência, é a transposição de uma epopéia cujo final desemboca nisso que terá sido o encontro mais originário do ser falante com o desejo do Outro, desembocando na escrita da fantasia fundamental. Trata-se do encontro do ser falante com a sua posição de objeto, com aquilo que ele foi designado no discurso dos pais, dizendo respeito ao momento no qual ele se reencontra com esse instante de separação, na solidão da extração do objeto em sua queda. É nesse momento o qual a sua fantasia (e porque não dizer, a sua biografia) é reduzida a uma única letra. Uma letra que, de todo modo, pode contar-se três. E, ao contar-se três, vem a admitir a incidência, – no mesmo lugar –, tanto do traço unário quanto do objeto da pulsão.

A criação de um lugar

De uma certa maneira, podemos dizer que Clarice Lispector cria um lugar para se alojar na literatura. Disto, uma constatação: o livro *A paixão Segundo G.H.* (Lispector, 1998b) convocará tanto os críticos literários quanto os psicanalistas ao trabalho. E, no limiar entre esses dois campos discursivos, alguns entrelaçamentos podem ser executados.

Diferentemente da “literatura feminina” proposta por Álvaro Lins (Lins, 1963), a ensaísta e crítica literária Lucia Castello Branco (Branco, 2004) tece, em suas elaborações, a possibilidade de uma “escrita feminina” que não se pauta nos elementos imaginários relegados ao “temperamento feminino” tal como sustentados por Lins. Ao deslocar o

significante “literatura” àquilo que é da ordem de uma “escrita”, ela salienta justamente o ponto onde literatura e psicanálise tocam-se mutuamente: a letra⁵.

Não sendo uma escrita empreendida necessariamente só por mulheres, Castello Branco (idem) sinaliza uma lógica especial de escrita, distanciada da vertente realista do romance. Tratando-se de uma construção bastante recente na teoria literária, ela se detém menos nas questões relativas ao feminino e muito mais numa modalidade de gozo que diz respeito a uma posição discursiva feminina. Ou seja, Lúcia Castello Branco (idem) chama de “escrita feminina” toda e qualquer produção que mantenha relação com **A** mulher, estabelecendo um franco diálogo com o ensino de Jacques Lacan. Para ela, a crítica brasileira manteve-se extremamente influenciada pelos trabalhos que Hélène Cixous empreendeu sobre a obra de Clarice Lispector, detendo-se por demais nas questões relativas ao universo identitário das mulheres e “terminando por produzir um olhar um tanto acostumado sobre a maravilha de um texto que, para além do feminino, articula questões fundamentais sobre a escrita” (Branco, 2004, p.188). Ironicamente, a própria Clarice Lispector recusava o conceito de “literatura feminina”, ridicularizando a definição de Lins desde quando ele começou a propô-la. (Sá, 1979, p. 84).

Ao passo disso, a escritora pouco se importava com as questões relacionadas à sua literatura, chegando a testemunhar na crônica “Sentir-se útil” (Lispector, 1999a) que a palavra “literatura” lhe “eriçava o pêlo como um gato”. A esse respeito, em *Um sopro de Vida* (Lispector, 1999d) o personagem *Autor* dirá:

Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere [...] Eu escrevo para nada e para ninguém. Se alguém me ler será por própria conta e autorrisco. Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é escrever [...] Minha vida me quer escritor e então escrevo. Não é por escolha; é íntima ordem de comando. (Lispector, 1999d, p. 16 –29).

Ainda que não se tratasse de um discurso feminista ou de um modelo identitário ao qual as mulheres deveriam seguir, é inegável que as personagens femininas de Clarice Lispector, – bem como a própria trajetória da autora, que era, antes de mais nada, uma mulher –, desempenharam um importante papel num mundo que apenas começava a se abrir

⁵ A referência à letra nesse momento diz respeito ao trabalho que sobre ela Lacan desenvolve a partir do Seminário 18 (1971) – *De um discurso que não seria do Semblante* (LACAN, 2009).

para certas questões mantidas às voltas com a “emancipação das mulheres”. Nesse contexto, basta citarmos o fato de que, ainda nos anos sessenta, fora o impacto da obra de Clarice Lispector na França que determinou a criação de uma editora destinada a publicar textos produzidos exclusivamente por mulheres (a editora *des Femmes*) “cujo objetivo era o de lutar para o advento da mulher como sujeito histórico nos campos político, cultural e social” (Fontenelle, 2008, p.321), sendo importante registrar que na maior parte das vezes estes textos teriam uma qualidade literária questionável, pois o principal objetivo com o surgimento daquele espaço editorial era simplesmente “dar voz às mulheres”. Fruto de uma intencionalidade política, tal manifestação por parte das feministas francesas visava uma desconstrução da linguagem literária, fazendo da linguagem um instrumento operacional da cultura, uma vez que a libertação da mulher, então em voga, estaria diretamente relacionada “ao campo pulsional ao qual a mulher estaria atada” (idem, ibidem), evidenciado por um tipo de escrita “linguisticamente virgem e, portanto, livre das determinações sociais que estão presentes na escrita masculina como paradigma para a escrita humana” (idem, ibidem). Segundo Laéria Fontenelle (Fontenelle, 2008) o conceito lacaniano de diferença sexual foi indevidamente apropriado pelas feministas francesas, uma vez que, para Lacan, a sexuação diz respeito a modulação de gozo que toma o falo como o próprio significante do gozo, estando intimamente implicado na modelagem do corpo pulsional. Em contrapartida, as feministas as quais fazemos menção quiseram eliminar do conceito de sexuação a própria baliza que o alicerça, e com isso eliminar “a relação do sujeito ao falo, considerando-a produto de uma teoria cujo simbolismo evidenciaria a hegemonia do poder patriarcal, defendendo, com isso, uma escrita outra que prescindisse da lógica fálica” (idem, p. 323). Ademais, inicialmente tais feministas desconsideraram que uma tal escrita não seria uma prerrogativa das mulheres, pois levavam em conta apenas o sexo biológico do autor real do texto. Seja como for, foi enquanto paradigma dessa “literatura feminina” que a escrita de Clarice Lispector renovou a discussão sobre o feminino na literatura, promovendo, apesar de não ter tido a menor intenção, um deslocamento classificatório entre os teóricos da literatura, que, em seguida, passaram a definir tal literatura por via de suas características estilísticas, admitindo que escritores também do sexo masculino aí se incluíssem.

Partindo do pensamento de Jacques Lacan, Barthes e Derrida, eis que Lúcia Castello Branco (2004) sustenta que a escrita de Clarice Lispector amplia “seu traço em direção à escrita e não propriamente em direção à literatura” (p.181), na qual “a representação é posta em xeque e em que a imagem é tomada não mais em seu caráter de representação, mas


em seu valor fonético ou de letra”. É deste modo que ela propõe que ao atravessar a representação o texto de Clarice vai desembocar na escrita; mais exatamente, na escritura. Sendo então a partir daí que, “nesse lugar em que a letra – e não exatamente o significante ou a palavra –, é priorizada, o texto se amplia em direção à textualidade, entendida como um vasto território: o campo dos afetos” (ibid., p.182).

Ao seu modo, Lúcia Castello Branco (2004) parece nomear por “escrita feminina” uma gama de textos que, pensamos nós, dizem respeito ao que Lacan apontou em sua lição sobre *Lituraterra*, contemplada em seu seminário *De um discurso que não seria do Semblante* (Lacan, 1971/2009). Nessa guinada, se a psicanálise tem muito a aprender com o campo literário, a crítica literária, por seu turno, também encontra na psicanálise uma fonte preciosa de questionamentos aos quais se lançar. É justamente por esse motivo que na lição citada há pouco Lacan considera que “é por esse método que a psicanálise poderia justificar melhor sua intrusão na crítica literária”, levando a crítica literária a se renovar efetivamente, “pelo fato da psicanálise estar aí para os textos se medirem por ela, justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar” (p.108).

Acreditamos que Clarice Lispector dá mostras, através dos efeitos de sua escrita, que a partir de 1964 um *Sinthome* emerge enquanto resposta à mais arcaica das experiências, dizendo respeito a uma temporalidade na qual sequer havia furo, na vigência apenas de uma marca. Afinal Lacan propõe que a Mulher (**A**) – ou seja, Deus ou o Outro-sexo – é suportada pelo *Sinthome* (1975-76/2007, p.98); sendo o *Sinthome*, nesses termos, a própria escrita da não-relação sexual.

É por esse motivo que o gozo místico pode ser pensado como um tipo de gozo feminino, dizendo respeito a uma modalidade de gozo que se realiza no furo, em decorrência do confronto com **A** mulher, que não existe. Ele advém a partir de uma experiência muito particular, não circunscrita ao gozo fálico, estando num mais além em relação ao falo. Enquanto eminentemente muda, tal experiência pode todavia ser testemunhada, quando, em face a esse furo, uma torção significativa é empreendida. Enquanto posição discursiva, a posição feminina é aquela que suportará tal enunciação, uma vez que ao estar posicionado do lado mulher o falante que daí enuncia torna-se capaz de entrar em contato justamente com uma parte não remetida ao gozo fálico. Tal experiência pode ser pensada como correlata ao que se dá na operação que funda a matriz simbólica de onde o ser falante emerge, implicando uma temporalidade na qual o corpo simplesmente não existe – ele *ex-siste*, segundo Lacan –,

não havendo ainda um eu, por conseguinte. Clarice Lispector nos dá mostras dessa temporalidade, testemunhando em seus escritos o que teria sido a sua entrada no campo da linguagem. (Jorge, 2005, p. 56). Afinal, em *Água viva* (1998d) a narradora-escritora revelará: “vivo a cerimônia da iniciação da palavra e meus gestos são hieráticos e triangulares” (p.18). Ali, ela diz estar escrevendo “a música do ar, a formação do mundo”, pois “o que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados, mesmo que o tempo seja abolido. O que estou escrevendo não é para se ler – é para se ser” (p. 34).

Disto, um alerta: devido ao fato desse gozo não estar remetido à uma referência fálica, poder-se-ia inicialmente pensar que a sua fruição estivesse às voltas, incondicionalmente, com questões estruturais típicas da psicose. Todavia o confronto mais direto com o Real também é passível de se colocar todas as vezes em que ocorre uma espécie de dessubjetivação, ou seja, uma clivagem entre o falo e o objeto. Basta lembrarmos, por exemplo, que o gozo místico é um gozo cujo referencial aponta ao objeto muitas vezes recortado da fantasia fundamental, inerente ao encontro com Deus, ou seja, ao encontro com  mulher.

Consequentemente, podemos supor que foi graças a escrita de seu *Sinthome* que Clarice Lispector pôde ter relação com o Outro sexo. Por qual motivo? Por que é justamente o *Sinthome* que atesta que a relação sexual não existe, lá onde há suplência da falta de um significante no campo do Outro. Por estar numa referência fora do sentido, o *Sinthome* correlaciona o sujeito com a não relação sexual justamente porque dela é o seu índice. Eis a pertinência da torção que desde aí se promoveu, justo quando o estilo de Clarice Lispector se modificou, num tempo em que, supomos, um *Sinthome* se escrevia.

Como consequência dessas premissas, enfatizemos a existência de pelo menos dois ciclos estilísticos ao analisarmos o conjunto da obra da escritora, demarcados justamente quando em relação a tal conjunto se opera uma torção em sua narrativa. (Manzo, 1997). Afinal, a partir de *A paixão Segundo G.H.* (1998b) há uma importante mudança enunciativa em seus livros, pois a voz narrativa passa da terceira à primeira pessoa, ou seja, deslocando-se de um “ela” à um “eu”.

Contudo, ao acompanharmos Lacan torna-se importante delimitarmos uma determinada nuance afim de precisarmos um pouco melhor o nosso objeto de estudo. Afinal, com Lacan podemos dizer que haveriam ao menos dois cruciais aspectos em relação a função do *Sinthome*. Um deles toca na possibilidade do *Sinthome* fazer suplência do significante do

Nome-do-Pai, permitindo uma correção nodal em estruturas cuja configuração as levaria, não fosse o trabalho operado justamente pelo *Sinthome*, ao desencadeamento/desnodulação corolários a uma psicose que se desencadeou.

Importante salientar que a perspectiva que adotamos a respeito do *Sinthome* realça muito mais a natureza desse operador, qualquer que seja a estrutura a qual ele se relacione. Uma vez que ele é o suporte do traço unário, trabalharemos adotando-o sob o viés dele ser, antes de mais nada, um significante funcionando como objeto – tal como Lacan propõe acerca do Nome Próprio,, nos idos do Seminário 9, sobre a identificação (Lacan, 1961-62, inédito).

Desse modo, consideramos o *Sinthome* como sendo um significante que trabalha admitindo a conjunção entre traço unário e objeto *a*, permitindo que algumas questões sobre a autoria de uma obra e o estilo de um autor sejam abordadas de modo indissociável. Tal particularidade nos permite enfatizar o caráter literal conferido ao *Sinthome*, pois, ao operar numa zona na qual traço e objeto se entrelaçam – isto é, lá onde Simbólico e Real se chocam – é então enquanto letra de gozo que o *Sinthome* se faz matriz, tangenciando o saber justo na borda do Simbólico.

Tal escrita é resultado de um trabalho cujo ponto de partida é um furo, um vazio, um traço que se inscreveu no sítio de $S(\bar{A})$. O ser falante que daí opera parte então de um ponto de fixidez, onde o lastro simbólico se encontra guardado, dizendo respeito a uma posição que fixa o sujeito no próprio lugar do objeto, frente ao enigma do desejo materno. Assim, “essa fixação da posição do objeto no fantasma é resultante de um trabalho psíquico. Tal trabalho, o sujeito o constitui para ter algum tipo de inscrição, algum tipo de representante de algo que não tem representação, como é o pulsional” (Costa, 2008, p.172).

Nesse ponto de amarração, o sujeito equivale ao objeto. E é assim, ancorado ao seu ponto nodal, que ele se reinventa. Uma vez que o significante não dá conta de ser o seu representante, é a partir de uma letra que o sujeito há então de se virar; desde aí, forjando a cada vez um objeto que o sustenha. Tal como um artífice, obrando na produção de algum artefato. Afinal, “o traço unário inscreve o registro que permite a relação de cada um de nós com a falta do Outro” (Costa, 2008, p. 93). Com isso, frisemos que é a partir da inscrição desse traço que o ser falante pode fazer frente à $S(\bar{A})$, isto é, à falta de um significante no campo do Outro.

A ênfase que estamos dando a todos esses elementos deve-se ao fato de algumas produções literárias se darem justamente nessa perspectiva,— dentre as quais

inserimos as de Clarice Lispector a partir de 1964 –, uma vez que elas são o fruto de um encontro do escritor com o Real, através de um ato que separa sujeito e objeto. Tais produções dão-se, por conseguinte, partindo desse substrato ancorado no traço, situando o escritor numa referência sexuada em relação à $S(A)$. Isto porque o ato artístico é um ato passível de produzir tal traço, este último que, sublinhemos mais uma vez e sempre, é um traço de contagem. De todo modo, é porque algo de uma operação primeira pôde se inscrever – registrando-se numa memória de traços – que tal inscrição corporal pode ser refeita. A cada vez, incontáveis vezes.

Na vereda franqueada por Clarice percebe-se a torção que advém após o ultrapassamento da representação, cujo resultado é reduzir o texto a uma letra de gozo, irreduzível enquanto puro traço de um sujeito. Algo que é da ordem de uma litura pura – num litoral entre saber e gozo –, a partir da conjunção entre traço unário e objeto olhar. Disto decorre pensarmos no estatuto de litura de seus escritos a partir de 1964, quando então a narradora de *A Paixão segundo G.H.* nos relata que “chegara ao nada” (Lispector, 1998b, p.62); quando justamente “uma pessoa é o próprio núcleo” (p.115).

Ao nomear o inominável, o *Sinthome* é o significante que cria o Real. Lacan a ele se refere como “a flor do Simbólico”, desabrochada de um traço cuja natureza o reduz a um objeto da pulsão, do qual a vida germina e o corpo soergue. Eis a potência poética do *Sinthome*: escavar um lugar, através dos artificios da linguagem, onde depositar o objeto que da própria linguagem cai. Dito de outro modo: criar o sulco real no qual o traço de um sujeito se deposite; para depois florir, dando indícios de um nome plantado no fundamento mesmo que do ser falante se fez raiz.

Talvez algo que se dê ao sabor do que Clarice Lispector escreveu em *A legião Estrangeira*, quando então diz do lugar que se escava ao preço de uma repetição : “A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantinela enjoadá diz alguma coisa” (Lispector, 1999c, p. 175).

Referência

BRANCO, L. C.; BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

CALDAS, H. *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970, p. 125-131.

COSTA, A. *Clinicando: escritas da clínica psicanalítica*. Porto Alegre: APPOA, 2008.

_____. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FONTENELE, L. B. Contribuição da psicanálise à discussão sobre o feminino na literatura. In: Sonia Alberti. (Org.). *A sexualidade na aurora do século XXI*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008, v. 1, p. 1-428.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura brasileira - Clarice Lispector*, vol.17 e 18. Rio de Janeiro: IMS, 2004.

JORGE, M. A. C. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Clarice Lispector e o poder da palavra. In: DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

_____. Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan – *A clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Vol. 2.

LACAN, J. (1961-62). *O Seminário, livro 9: A identificação*, Mimeo. Inédito.

_____. Lituraterra. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 15.

_____. (1963-64). *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1965-66). *O Seminário, livro 13: L'objet de la psychanalyse*. Inédito. Publicação não comercial da Associação Freudiana Internacional.

_____. (1970-71). *O Seminário, livro 18: De um discurso que não seria do semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

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

_____. (1975-76). *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. (1976-77) *Le Séminaire, livre 24: L'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre*. (inédito em português).

LINS, A. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *Um sopro de vida – pulsações*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

MANZO, L. *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

NUNES, B. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SÁ, O. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

CLARICE LISPECTOR AND WRITING OF SINTHOME

ABSTRACT:

This thesis represents an effort to show how the temporality of writing in the literary production of Clarice Lispector - which occurred between 1964-1973 - had resulted in a major shift in her style. We assume that such a change highlights the operation that inscribes the ordinary speaker in the field of language. That being so, we believe that Clarice Lispector presents us a style of writing through which we are led to locate its “textuality” within the field of *Lituraterra*: kind of writing that touches the unspeakable limits of the language as if they were an invisible edge. Along the present research we have come to the following question: would that be possible that some gifted writers could deal with the language in such a particular way that they could avoid the non-sense *jouissance*?

KEYWORDS: Clarice Lispector, *jouissance*, writing, ordinary speaker, style.

CLARICE LISPECTOR ET L'ÉCRITURE DU SINTHOME

RÉSUMÉ :

Il s'agit d'une proposition des temps de l'écriture depuis les ouvrages conçus par Clarice Lispector entre 1964-1973, période où on suppose s'est consolidé le changement de style de l'écrivain, mettant en évidence l'opération qui inscrit l'être parlant dans le champ du langage. On croit que Clarice Lispector présente un mode d'écriture dont la textualité peut être située dans le domaine de *Lituraterra*: une espèce d'écriture de bord, qui a du succès face à l'indicible et à la limite de ce que la langue arrive à représenter, en touchant à un point où se

pose une question cruciale pour la psychanalyse: la façon dont certains écrivains, par leur travail, réalise une torsion qui détourne la jouissance insupportable d'une absence essentielle de signification.

MOTS-CLÉS: Clarice Lispector. Torsion. L'écriture. L'être parlant. Style.

Recebido em: 28-10-2010

Aprovado em: 18-12-2010

©2011 *Psicanálise & Barroco em revista*
www.psicanaliseebarroco.pro.br
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq
Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.
Memória, Subjetividade e Criação.
www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php

revista@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 9, Issue 02: December edition, 2011

Table of Contents

Editorial06

Denise Maurano e Francisco R. de Farias

Articles

Humor and Suspension: oscilation between heaviness and lightness in Hilda Hilst.....13

Andrea Fricke Duarte e Edson Luiz André de Souza

The Style and artistic creation in Freud, Though the poet´s hands.....23

Luis Vinicius do Nascimento, Maria das Graças Leite Vilela Dias e Denise Maurano Mello

Masculine Hysteria in Pablo Picasso.....44

Antonio Garcia Neto

Lettes to Vincent.....66

Carine Peres e Marcos Pippi de Medeiros

The Walter Benjamin and the myth of Representations denounced through language.....82

Angela Baggio Lorenz

Nietzsche and Wagner: art and cultural renovation.....100

Anna Hartmann de Cavalcanti

Psychoanalytic clinic of the infractional act.....	117
<i>Christiane da Mota Zeitoune</i>	
Father undeclared.....	135
<i>Rafael de Melo Costa e Maria Alzira Marçola</i>	
Repetition compulsion and addiction.....	147
<i>Louise Cardoso Barbosa e Alinne Nogueira</i>	
The masochism and the economical problem in Freudian theory.....	161
<i>Mariana Machado Rocha Lima e Sônia Leite</i>	
From the social pact to the empire of enjoyment...178	
<i>Cláudio Rezende e Domingos Barroso da Costa</i>	
The crisis from the perspective of Jean-Luc Marion and a brief relation with the tragic.....	192
<i>Carolina Detoni Marques Vieira</i>	
From the passage to the act to the creation act.....	204
<i>Gláucia Regina Vianna & Francisco Ramos de Farias</i>	
Clarice Lispector and writing of sinthome.....	225
<i>Luciana Brandão Carreira Del Nero</i>	
<u>Contents</u>.....	255
Sommaire.....	257
<u>Instruções aos autores</u>.....	259

Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista

Volume 9, Numéro 02: Édition décembre 2011

Sommaire

Editorial	06
<i>Denise Maurano e Francisco R. de Farias</i>	
Articles	
Humour et suspension : oscillation entre la lourdeur et la légèreté chez Hilda Hilst	13
<i>Andrea Fricke Duarte e Edson Luiz André de Sousa</i>	
Le style et la création artistique chez Freud, par les mains du poète	23
<i>Luís Vinícius do Nascimento, Maria das Graças V. L. Dias e Denise Maurano</i>	
L´histerie masculine chez Pablo Picasso	44
<i>Antonio Garcia Neto</i>	
Lettres à Vincent	66
<i>Carine Peres e Marcos Pippi de Medeiros</i>	
Walter Benjamin et le mythe des représentations dénoncés par le langage	82
<i>Angela Baggio Lorenz</i>	
Nietzsche et Wagner: art et rénovation de la culture	100
<i>Anna Hartmann de Cavalcanti</i>	

La clinique psychanalytique de l'acte infractionnel.....	117
<i>Christiane da Mota Zeitoune</i>	
Père non déclaré.....	135
<i>Rafael de Melo Costa e Maria Alzira Marçola</i>	
Compulsión de repetición et addiction.....	147
<i>Olívia Barbosa Miranda e Bianca Maria Sanches Faveret</i>	
Le masochisme et le problème économique chez Freud	161
<i>Mariana Machado Rocha Lima e Sônia Leite</i>	
Du pacte social à l'empire de la jouissance.....	178
<i>Cláudio Rezende e Domingos Barroso da Costa</i>	
La crise sous la perspective de Jean-Luc Marion et une brève relation avec le tragique.....	192
<i>Carolina Detoni Marques Vieira</i>	
Du la passage à l'acte à l'acte de création.....	204
<i>Gláucia Regina Vianna e Francisco Ramos de Farias</i>	
Clarice Lispector et l'écriture du sinthome.....	225
<i>Luciana Brandão Carreira Del Nero</i>	
<u>Contents</u>.....	255
Sommaire.....	257
<u>Instruções aos autores</u>.....	259