

# Psicanálise&Barroco em revista

(ISSN:1679-9887)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

Ano 7, Número 01: Edição julho de 2009

## Sumário

**Editorial** ..... 04  
*Denise Maurano e Francisco R. de Farias*

### **Artigo**

**Psicanálise e Literatura: o corpo e o feminino  
na obra *Lucíola* de José de Alencar**.....14  
*Yvisson Gomes*

**A=D: O Significante**.....31  
*Samuel Lincoln Bezerra Lins e Flaviana Estrela Maroja*

**Corpo e Anorexia: contribuições da psicanálise e da  
cultura**.....45  
*Bianca Maria Sanches Faveret e Luis Vinicius do Nascimento*

**O labirinto contraria o linear**.....63  
*Claudio Alexandre de Barros Teixeira*

**Psicanalista: profissão impossível**.....89  
*Rita de Cássia de Araújo Almeida*

**Entre a música e o mito: a trágica voz de Dionísio**.....117  
*Bruno Portes de Castro*

<b>Dos textos de Freud ou da psicanálise como potência criativa.....</b>	<b>144</b>
<i>Rogério Paes Henriques</i>	
<b>Rastreamento da formulação freudiana da crueldade.....</b>	<b>163</b>
<i>Betty Bernardo Fuks e Ana Augusta Brito Jaques</i>	
<b>A pulsão invocante e os destinos da voz.....</b>	<b>186</b>
<i>Jean-Michel Vives</i>	
<b><u>Ensaio</u></b>	
<b>Os desvarios da alma e os contra-sensos do corpo.....</b>	<b>203</b>
<i>Nadiá Paulo Ferreira</i>	
<b>Angústia, recalque e foraclusão: algumas notas para a clínica.....</b>	<b>209</b>
<i>Sonia Leite</i>	
<b>A psicologia das massas em Freud.....</b>	<b>219</b>
<i>Georg Lukács</i>	
<b><u>Resenha</u></b>	
<b>ORLAN – De l’art charnel au baiser de l’artiste, de Jean Michel Place.....</b>	<b>225</b>
<i>Francisco R. de Farias</i>	

# **Psicanálise&Barroco em revista**

(ISSN:1679-9887)

*www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista*

## **Editorial – Revista n.º 13**

Num processo de franca expansão chegamos ao número 13 de *Psicanálise&Barroco em Revista*. Em razão da melhoria de nossa qualificação e do aumento da quantidade de artigos encaminhados para submissão, ampliamos nosso corpo de pareceristas e fizemos algumas modificações na equipe editorial.

No presente lançamento selecionamos nove artigos, provenientes na sua maioria de psicanalistas; mas não apenas, já que acolhemos também trabalhos que nos foram encaminhados do campo da literatura que trazem luzes importantes para a interlocução com a psicanálise, a arte e a cultura, enriquecendo nossa revista. Dentre os artigos, um deles foi traduzido do francês, já que se refere ao texto do brilhante psicanalista Jean-Michel Vives, “A pulsão invocante e os destinos da voz”.

Contamos ainda com três ensaios. Um dos quais, “Psicologia das Massas em Freud” de Georg Lukács que diz respeito a um trabalho inédito no Brasil, embora tenha sido escrito em 1922 sobre a teoria das massas elaborada por Freud. Ele apareceu na revista *Die rote Fahne*, editada em Berlim, e como nos alerta o tradutor Ranieri Carli, embora se trate de um artigo de ocasião, no qual Lukács faz uma severa crítica a esse aspecto da teoria freudiana, demonstra o primeiro e único diálogo entre estes dois gigantes do pensamento do séc. XX.

Fechamos esse número com uma resenha do livro *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, lançado em 2007 na França, mas infelizmente ainda não traduzido em nosso país, esperando, quem sabe, colaborarmos para que isso aconteça.

Assim, convidamos o leitor a começar pelo excelente trabalho de Rita de Cássia de Araújo Almeida, “Psicanalista: profissão impossível”. Nele, a psicanalista lembrando a observação de Freud acerca das três profissões impossíveis: governar, educar e analisar, aliás, impossíveis por lidarem com aquilo que há de mais sofrível para nós humanos, que é a relação com os outros, faz uma bela incursão pela teoria lacaniana dos discursos. Tal teoria formula diferentes maneiras de fazer laço, ou seja, de tentar contornar o impossível. É claro que não se trata de desistirmos de tais profissões, mas de tomarmos em conta a dimensão de fracasso e os modos pelos quais lidamos com tal fracasso que adquire “uma posição especial na forma de laço inaugurada pela psicanálise”. Tal posição especial se deve justamente ao fato do mal-entendido ser seu ponto de partida, ou seja, campo no qual o impossível longe de ser negado ou recusado, apresenta-se para ser sustentado. Eis aí o desafio dos analistas.

Já que estamos no desafio, o passo seguinte é o criterioso trabalho de Betty Fuks e de Ana Augusta Brito Jaques sobre, nada mais, nada menos, do que crueldade. As autoras fazendo um “Rastreamento da formulação freudiana da crueldade”, categoria que aparece já na *Interpretação dos Sonhos* de Freud, alertam acerca dos riscos de uma leitura simplificada e moralista da mesma, implicando sérios danos para a importância que tem na clínica e na crítica psicanalítica à cultura. Começam por lembrar que em *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915), Freud, pensando a violência e a categoria do mal na ordem dos fenômenos coletivos, já começa por tomá-las como realidades do psiquismo, e por depreender as conseqüências teóricas disso. Com o rastreamento as autoras confrontam-nos com a visão freudiana acerca da impossibilidade de se erradicar o mal, já que as diversas

expressões da crueldade desde sempre presentes tanto em nossa infância pessoal, quanto na infância da humanidade são efeitos dos intercâmbios e amalgamentos entre Eros e Thanatos e revelam o quanto “o direito e a lei foram originários de transformações da crueldade e da violência”, o que evidencia o sentido duplo dessa categoria na obra freudiana. Assim, se enquanto analistas não podemos desmerecer a relevância da crueldade em nenhuma das dimensões do nosso ofício, cabe que estejamos comprometidos com a minoração dos danos de seus efeitos nefastos, o que faz com que as autoras concluam com uma preciosa citação de Freud que merece ser aqui transcrita, quando ele nos pergunta sobre que futuro poderemos esperar “se não aprendermos a distrair as nossas pulsões do ato de destruir a nossa própria espécie, se continuarmos a odiar um ao outro por pequenas disputas e matar um ao outro por um ganho mesquinho?" (FREUD, 1982, p. 398).

Já que nos encontramos portanto em um campo complexo, alheio à simplificações, que tal passarmos à tematização do labirinto no trabalho de Claudio Alexandre de Barros Teixeira, mais conhecido no meio da literatura neobarroca, no qual ele tem uma expressiva contribuição, sob o pseudônimo de Claudio Daniel. Nos apresentando com o artigo “O labirinto contraria o linear”, o autor estuda o tema em suas conotações simbólicas, estéticas e culturais, tomando-o como uma estrutura que propicia diferentes vias de significação, aludindo à teoria da obra aberta, tal como formulada por Umberto Eco e Haroldo de Campos. Teoria essa, que nós poderíamos dizer que interessa à psicanálise bem mais do que a grande maioria dos psicanalistas podem imaginar. Remontando às origens do labirinto nas descobertas arqueológicas da pré-história, o autor busca apreender o sentido metafórico de labirinto como um percurso intrincado, que de certa forma é o confronto consigo próprio, onde se conjugam, seja o encontro do mal ou da salvação, indicando de todo modo, a subversão da ordem esperada. Além disso seu caráter lúdico será destacado em sua dimensão literária nos textos visuais do barroco português, num tipo de “escrita diabólica” que se vale

de acrósticos, anagramas, conjugando texto e imagem. Claudio destaca que o poema labiríntico alcançará no barroco seu mais pleno fulgor num processo lúdico de encadeamento de palavras ou de imagens que primam pelo acento no caráter sensorial da literatura, produzindo um tipo de oração encantatória que convoca a participação do leitor que deixa de ter uma posição passiva na recepção do texto. Tal perspectiva é colocada em paralelo aos trabalhos de Mallarmé em sua estética do inacabado, bem como à obras de vanguarda como o *Finnegans Wake* de James Joyce e encontra como correspondentes no campo da criação musical, o exemplo dos trabalhos do compositor americano John Cage. O autor consegue produzir com seu artigo, não apenas um trabalho encantador, no sentido de apreciável, mas sobretudo um trabalho encantatório, na medida em que somos convocados a interagir com ele.

No veio dessa menção à música passamos ao artigo do jovem Bruno Portes de Castro, intitulado “Entre a música e o mito: a voz trágica de Dioniso: um percurso pelas invocações de Alain Didier-Weill”, no qual encontraremos uma sensível abordagem do trabalho desse psicanalista com o desenvolvimento do conceito lacaniano de pulsão invocante, pulsão esta, referida como a experiência mais próxima do inconsciente. Tomando a música presente na voz materna como invocação à humanização do *infans*, é a dimensão da continuidade do som que se anuncia como marco inaugural da entrada na linguagem e que abre a possibilidade da escuta das palavras escandidas. O autor do artigo vai sublinhar essa contradição continuidade-descontinuidade apontada por Didier-Weill como a via pela qual a transmissão de uma lei simbólica e a conseqüente entrada no mundo do sentido, não se dá sem o acolhimento de um sem sentido do puro som. Esse jogo de contradição pode ser lido na oposição entre a escansão presente na harmonia de Apolo e a continuidade proveniente da melodia de Dionísio, conjugada belamente na tragédia, onde tal como na psicanálise, acolhe tudo que há, mesmo as dissonâncias.

Nessa mesma linha temática temos o brilhante artigo de Jean-Michel Vives intitulado: “A pulsão invocante e os destinos da voz”, que traz considerações valiosas para a clínica psicanalítica e para a metapsicologia. O ponto de partida é uma vinheta clínica referida a um chamado à voz materna e suas conseqüências. Aliás não poderia ser de outra maneira a formulação da instância superegoica em cena. Além disso, remete o leitor à passagem mítica, situando o canto das sereias, como uma espécie de voz, sem mediação simbólica, que pode produzir o aniquilamento do sujeito. Tal recurso é fecundamente trabalhado ao longo do artigo no destacamento das características da pulsão invocante. O texto inicia-se com a advertência de que a pulsão invocante, fundamental na constituição do supereu e para a condução de uma análise, é um assunto pouco abordado pelos psicanalistas. A novidade introduzida, pelo autor, consiste na apresentação dos quatro tempos constitutivos da pulsão invocante, a saber: a) a invocação consiste no chamado que produziu significação para o grito, fazendo-o ser atravessado pela voz do Outro; no caso, o Outro materno. Assim, a invocação é “o reconhecimento do Outro e sua falta”. O autor, a esta altura, tem o cuidado de distinguir a demanda, na qual o sujeito encontra-se numa posição de dependência absoluta do Outro e a invocação que retira o sujeito dessa dependência. b) a reevocação consiste em o sujeito sobrepor sua própria voz à voz materna. Nesse contexto, há uma comparação entre o canto da sereia e a voz materna, fora das amarrações simbólicas, que deve ser sobreposta. Essa voz materna que convoca o sujeito a gozar de forma indeterminada corresponde a característica “feroz e obsceno” do supereu. c) a convocação articula-se ao desejo mediante o olhar associado ao desejo ao Outro e à voz associada ao desejo do Outro. A partir daí define a voz como o real do corpo que o sujeito perde para falar. Essa perda é o ponto de surdez que protege o sujeito da alucinação auditiva, sendo comparável ao ponto cego elaborado por Lacan que estrutura a visão. Desse modo, propõe que o recalque originário produz uma surdez à voz primordial para que então o sujeito tenha condições de advir. d) a evocação consiste na

invasão desse ponto surdo pela voz do Outro quando a voz arcaica não sofreu ainda o duplo destino, pela introjeção-rejeição e pela afirmação-expulsão, mecanismos de clivagem que se encontram na origem do supereu. O autor constrói assim os fundamentos da pulsão invocante de forma original e criativa, numa escrita prazerosa e estimulante que nos convida à leitura.

Ainda guiados pela clínica chegamos ao belo texto “Corpo e anorexia: contribuições da psicanálise e da cultura” de Luis Vinicius do Nascimento e Bianca Maria Sanches Faveret que articula a anorexia com questões relacionadas ao corpo e à cultura. O artigo começa com uma sistematização acerca do corpo, situando a histeria para, em seguida, reportar-se ao tema da anorexia. Em relação a abordagem dessas duas modalidades de sofrimento psíquico, uma alusão é feita à inovação freudiana que subverteu a linha de raciocínio cartesiano que identifica o corpo a *res extensa*, postulando os limites que essa identificação trouxe ao campo de saber, especialmente, ante a possibilidade de uma leitura da instância corpórea como algo que traz no sintoma um enigma a ser decifrado. A argumentação apresentada que enriquece o texto é a de que o sintoma é uma escritura que deve ser lido nas linhas que, ao mesmo tempo, concernem às expressões do corpo bem como às dores da alma. Assim, o sintoma vale-se da palavra do sujeito na posição de que fala em primeira pessoa, ou seja, daquele que ao falar em seu próprio nome participa, de forma ativa, da montagem de sua história. Na esteira da clínica freudiana, considerando os vetores da modernidade, os autores levantam interessantes indagações sobre o corpo na anorexia; articulando os conceitos de pulsão e gozo. Vale, a esse respeito, destacar uma belíssima passagem, na qual os autores argumentam que o corpo biológico difere radicalmente do “corpo do ser falante por ser também uma unidade imaginária”. Quando o artigo aborda os novos sintomas, há uma advertência: a economia psíquica que era exercida pelo recalque ao alvorecer do século XX, na contemporaneidade, fica a cargo do gozo. Isso quer dizer que o gozo é a palavra de ordem.



Um destacamento importante é feito ao situar a anorexia, como uma ocorrência que atravessou séculos e que existem rastros no pensamento freudiano. Não obstante, adverte para a análise que deve ser feita em relação a grande incidência de anoréxicos nos tempos atuais. Os autores valem-se de argumentos da literatura e do campo das artes que muito enriquecem a escrita cuidadosa, tornando o texto convidativo para ser varrido por olhares inquietos e desejosos de saber.

Em seguida o artigo de Rogério Paes Henriques “Dos textos de Freud ou da psicanálise como potência criativa” faz uma aproximação entre a Psicanálise e a Literatura, destacando Freud com escritor-cientista. Enfatiza, nos relatos clínicos da casuística freudiana, algo que concerne a um estilo literário. O autor apropria-se de ricas exortações que muito denotam tal assertiva, bem como as incursões de Freud pelos textos literários. Mas, assinala que tais incursões são permeadas de conflitos e ainda faz menção à singularidade da escrita freudiana, denominada pelo autor de escrita mimética, ou seja, a relação entre o plano da escrita e as explorações no campo da teoria. Enfim, sublinha que o caráter atual da Psicanálise deve-se, sobretudo à originalidade da escrita freudiana, na medida em que houve a fundação de uma clínica que tem a palavra como suporte, num novo registro discursivo. Assim, nasce uma nova *episteme*; de resto é feita menção a Lacan, também, no que concerne à sua escrita, especialmente, numa espécie de retorno ao texto original, visando desconstruir os dogmatismos divulgados como regras da prática analítica. Para tanto, Lacan é taxativo em rever as condições de transmissão do saber psicanalítico, do que pode ser concluído que, assim, Lacan devolveu à Psicanálise o estatuto de potência criativa e subversiva. Com isso, esse saber aproxima-se muito mais do real artístico do que do imaginário científico. Eis um bom motivo para conferir o conteúdo do artigo.

Enveredando ainda pelas trilhas da Literatura encontramos o artigo “Psicanálise e Literatura: o corpo e o feminino na obra *Lucíola* de José de Alencar” de

Yvisson Gomes, no qual são tratados, do ponto de vista ficcional, a teia de relações da personagem Lucíola do romance de José de Alencar, realizada numa análise que bem situa o entrecruzamento entre dois campos de saber: a Psicanálise e a Literatura, com ênfase na dimensão do feminino e focalizando a questão do desejo. O texto transcorre um percurso numa das obras de José de Alencar, destacando a trama de relações da personagem principal, para em seguida, dar sequência a esse tipo de análise, tomando como objeto de discussão o corpo feminino, a partir de uma argumentação que utiliza a máscara como matriz axial para refletir sobre as sutilezas obscuras que concernem à questão do feminino. O autor recorre também a outros campos do saber para rastrear elementos que se convertam em vetores para a análise que pretende no tratamento das questões formuladas. Enfim, são tecidas considerações que valorizam o artigo, demonstradas na leveza da escrita na abordagem de uma questão tão complexa. Vale ressaltar a beleza com que são feitas as articulações entre o referido texto e o conjunto de autores que fundamenta seu esquema de apóio teórico. Trata-se de uma escrita convidativa à leitura num texto agradável, comparado a uma malha tecida com fios muitos bem ajustados.

Da Literatura fazemos um salto para uma incursão no campo da Linguística no artigo: “A=D: O significante” de Samuel Lincoln Bezerra Lins e Flaviana Estrela Maroja, mas no seu devido transporte para o âmbito do saber psicanalítico. A referência utilizada pelos autores é a releitura de Lacan da obra de Freud, a partir dos recursos à Linguística de F. Saussure. A ideia de fazer essa aproximação aparece no esforço dos autores em pinçar o argumento lacaniano de que o significante pré-existe ao sujeito, sendo essa a grande reviravolta para a clínica fundada por Freud, no sentido de que o sujeito ao falar, o faz por intermédio do significante, vindo a ser, pelo mesmo, afetado. Afora a experiência com o inconsciente, no âmbito da clínica, os autores lançam mão de filmes, textos literários e fundamentos linguísticos para traçar as interações entre a Psicanálise e outros campos do

saber. O sabor da leitura do artigo está relacionado ao emprego de recursos aparentemente banais, mas que são contundentemente explicados e trabalhados. Essas são as premissas do método de construção da escrita que situa o signo como o ponto de partida para abordar questões que foram objeto de elaboração por J. Lacan na teorização sobre o significante. Além disso, há referências à clínica na explicitação de fragmentos clínicos de um dos autores. A ilustração das articulações é feita na transcrição de poesias que são, devidamente, trabalhadas no artigo, o que lhe confere um ritmo cativante que apreende o leitor pelas vias sinuosas da escrita, enigmáticas, mas com precisão e esmero. Por isso, recomenda-se adentrar pelas trilhas dessa teorização acerca do significante.

Chegamos agora a seção dos Ensaio. Resolvemos assim configurá-la para delimitar um espaço em nossa revista no qual os trabalhos gozam de uma maior liberdade de abordagem de temas que representem uma importante contribuição, mas sem a necessidade de uma pesquisa tão extensa quanto a exigida para um artigo científico. Selecionamos três trabalhos. O primeiro deles é da psicanalista Nadiá Paulo Ferreira, magnificamente bem escrito, intitulado “Os desvarios da alma e os contrasensos do corpo”, no qual a autora se vale do interessante romance *Coração, cabeça e estômago* (1862) de Camilo Castelo Branco, para mostrar através da história de Silvestre da Silva, o anti-herói que recua de seu desejo, que “o que não passa pelo dizer ... só pode retornar ao real do corpo como chagas que não param de sangrar.”

O segundo deles chama-se “Angústia, recalque e foraclusão: algumas notas para a clínica” da psicanalista Sonia Leite. Nele a autora, num trabalho claro e pontual, vale-se do tema da angústia na perspectiva de Freud, e de sua relação ao gozo, na obra de Lacan, para ressaltar a importância entre a distinção da “angústia sinal que produz o recalque” na neurose, e se perguntar sobre a abordagem da angústia real como produtora da foraclusão na psicose.

O terceiro ensaio é um trabalho inédito no Brasil, de Georg Lukács, “Psicologia das Massas em Freud”, de 1922 que conforme mencionado anteriormente, vai criticar severamente esse aspecto da teoria freudiana, identificada, segundo ele, a uma teoria aristocrática da política, sem entretanto deixar de reconhecer outros méritos da obra psicanalítica.

Para fecharmos este número lançamos da resenha de uma obra impactante, tanto no campo das Artes quanto para os psicanalistas, seja pela forma irônica no tratamento de questões feito pela autora Orlan, seja pela utilização dos aforismos “o corpo é obsoleto” e “o corpo é um espaço de debate público”, a partir dos quais são justificadas todas as intervenções no corpo no estilo da *body art*. O livro *De l’art charnel au baiser de l’artiste* é cunhado num tom provocativo, às vezes, mal interpretado na rubrica de escandaloso. A mensagem que veicula é a de que como cada tempo produz um estilo próprio de arte, no sentido de questionar principalmente a banalização de certas formas artísticas, a arte carnal, como variante da *body art* seria, por assim, dizer uma crítica dirigida principalmente aos críticos de artes que advogam em favor de cânones definidores da arte. Assim sendo, sem mais delongas, convidamos a leitor a deliciar-se com este número 13 que aqui, é número de sorte.

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH – UFJF  
Juiz de Fora, MG – Brasil.  
Tel.: (32)2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

**PSICANÁLISE E LITERATURA:  
O corpo e o feminino na obra *Lucíola* de José de Alencar**

*Yvisson Gomes\**

**RESUMO:**

O presente artigo trata das relações da personagem de ficção *Lucíola*, de José de Alencar, com o feminino e o corpo erótico. A análise da obra em questão perpassa pelos vieses da leitura psicanalítica e literária do texto alencarino, contemplando a feminilidade em suas características eróticas e de desejo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminino. Corpo. Psicanálise. Literatura. Desejo.

---

\* Psicólogo com pós-graduação na área de literatura brasileira e língua portuguesa e aperfeiçoamento em psicopatologia geral. Estudante de psicanálise desde o ano de 2001. Atualmente é psicólogo do CRAS/AL. Endereço: Rua Doutor Passos de Miranda, nº 44, Bebedouro. CEP: 570180-035. Maceió - AL. (82) 99425480. E-mail: yvissongomes@hotmail.com.

## I – CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE DE ALENCAR: A MULHER E SEU ESPAÇO SOCIAL

O Rio de Janeiro do século XIX, período em se passam os acontecimentos do romance *Lucíola*, guarda costumes e usos consequentes do modo idiossincrásico europeu. A mulher busca como forma de se fazer vista os atributos de penteados à moda francesa, objetos de encanto como espelhos, frascos, escova de roupa e caixas de diversos tamanhos e finalidades à sua penteadeira – um verdadeiro requinte de nobreza. Essa mulher lê o famoso jornal parisiense *Le journal des modes*; frequenta os bailes da alta sociedade com a elegância de seus trajes esvoaçantes, muitas vezes pintados e documentados por artistas como James Tissot, em seu famoso quadro intitulado, *Cedo Demais*, mostrando senhoras com seus finos indumentos em um baile digno de presunções nobiliárquicas.

Nesse ambiente, encontra-se Lúcia que trafega numa sociedade que a imagina feita tecido de gaze, brilhosa e fluida, como deveria ser uma dama, em contrapartida, há um outro aspecto: o venal, o impulsivo e o erótico de cortesã luxuriosa. O hábito de frequentar teatros e assistir a óperas, utilizando-se de binóculos esculpidos a ouro, à lembrança da imperatriz Teresa Cristina, faz do texto de José de Alencar o escrito do documento social inerente ao *glamour* do Segundo Império em terras brasileiras. No romance encontramos o seguinte fragmento: “Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher” (ALENCAR, 1993, p. 78).

Algumas passagens da obra citam ruas que se tornaram famosas no contexto da elite abastada. Lê-se: “Às três horas da tarde passando pela Rua do Ouvidor vi Lúcia” (Ibid., p. 69). A Rua do Ouvidor é a rua das lojas finas, dos cafês, das confeitarias. Ali, estabelecem-se as modistas e costureiras francesas depois da chegada da corte de D. João VI, em 1808. O

célebre bairro da Glória que abrigava a Igreja de mesmo nome e que é o primeiro encontro oficial da protagonista com Paulo Silva, é assim descrito pelo narrador:

Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria, desfilando pela Rua da Lapa e a o longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo [...] é uma festa filosófica essa Festa da Glória (Ibid., p. 19).

Mediante tais apontamentos pode-se pensar na escrita de ficção do romancista Alencar como a de uma “letra de estilo”, que descreve traços sociais e culturais de uma época, caracterizando o olhar frente aos aspectos urbanistas de uma sociedade em plena ascensão de costumes, claramente burgueses. Não à toa, o crítico Antonio Candido (1975, p. 86) ressalta:

Como quase em todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens [...] A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo em escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem; a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente reconhece um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por uma boa reflexão crítica.

A análise do romance em questão reflete a argúcia do escritor em trabalhar os aspectos da mulher, na ficção, com o traço fundante de sua descrição social e histórica; uma possibilidade de ver no texto a presença diacrônica, sempre associada à fala dinâmica, que se produz dentro de “determinado espaço de tempo, no âmbito das sucessividades, análoga a uma visão linear da história dos acontecimentos.” (LONGO, 2006, p. 31). Isso vem demonstrar um alter-ego ficcional que personifica a leitura através do sentido de uma “Outra

cena”, a do discurso que se passa no inconsciente, a ausência da fala presente entre dois interlocutores (o psicológico e o social), pois “Essa moça não é feliz” (ALENCAR, 1993, p. 22) diz o narrador; não obstante, a sua casa tem uma “sala decorada e mobiliada com elegância.” (Ibid., p. 23).

Em meados do século XIX nasce a obra *Lucíola*. É o quinto romance do escritor e o primeiro de uma trilogia em que ele denominou de “perfís de mulheres”, a saber, *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). A história é narrada de forma homodiegética (escrito em primeira pessoa), tendo como narrador o bacharel pernambucano, recém-chegado à corte carioca, Paulo Silva. Um personagem que vê sua amada, semelhantemente a Margarida, da obra *A Dama das Camélias* (1848). Entretanto, ele faz questão de lembrar uma possível dúvida frente à identidade e o desejo de Lúcia alinhavado com a personagem do francês Alexandre Dumas. Pode-se ler:

Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se, não por hábito e distração, mas por influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. *Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?* (Ibid., p. 81, grifo nosso).

Numa tentativa de esclarecer a relativa homogeneidade entre as duas obras, a francesa e a brasileira, Massaud Moisés delimita as aparências e coincidências com as possíveis divergências, fazendo do romance de Alencar uma obra autônoma, com uma personagem autônoma e dessemelhante da de Dumas Filho. Assim diz Moisés (1985, p. 92):

*Lucíola*, história duma espécie de Margarida Gautier fluminense focalizada em pleno delírio de bacante, constitui honrosa exceção. Faltam-se os delírios teatrais da francesa, a languidez de agonizante a inspirar paixão, o trágico destino de meretriz irrecuperável ainda que plena de virtudes latentes: Lúcia, ao contrário, entrega-se conscientemente à “profissão”, e dela não pode escapar, a despeito dos sentimentos de Paulo Silva, um Armando Duval à sua maneira.



Paulo Silva, no romance, narra sua paixão por Lúcia, uma cortesã, a história de amor acontecida há seis meses entre ele e sua amada, através de cartas dirigidas à senhora G.M. (alguns críticos dizem ser essa senhora o próprio Alencar). Essa mulher, confidente de Paulo Silva, nomeia os manuscritos reunidos pelo autor e lhes dá um título, característico de um inseto. “Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma? (ALENCAR, 1993, p. 17). Entretanto, a correspondente previne que os moralistas poderão se enraivecer com o enredo romântico, sendo necessário que se veja em Lúcia “estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso Terrestre” (Ibid., p. 17).

A esse encontro apaixonado com Lúcia, Paulo Silva vem descobrir mais tarde que verdadeiramente ela se chamava Maria da Glória. Uma tragédia acomete sua família devido à febre amarela, dizimando-a. Assim fala a jovem cortesã: “– Lembra-se da febre amarela em 1850? [...] Foi um ano terrível! Meu pai, minha mãe, meus manos, todos caíram doentes” (Ibid., p. 105). Desde então, ela muda de nome e assume uma nova identidade e profissão. Ganha privilégios, detêm em seu poder inúmeros homens ricos e belos da corte fluminense, possuindo quantias em dinheiro que lhe concede um bom sustento. Acaba se enamorando pelo recifense que a faz mudar de vida e a torna uma mulher “de alma pura”. Alguns personagens são notados. O amigo inseparável de Paulo, o Dr. Sá; e outros: Jesuína, Jacinto e o Sr. Couto.

Segundo Dante Moreira Leite (1987, p. 152-153) esse esquema aparentemente simples do romance em estudo apresenta várias situações reveladoras, sendo uma delas a idéia da prostituição, muito comentada pelos românticos, mas que em *Lucíola* caracteriza algo a

mais, delimitado através dos nomes da personagem, Lúcia e Maria da Glória, respectivamente, como o corpo e a alma, dicotomizados. Ei-lo:

No entanto, a consciência que tem da ‘personagem’ condenável mostra que a heroína não se dividira inteiramente, ou, pelo menos, não se dividira a ponto de esquecer completamente os sentimentos que não aceitava [...] a separação, efetivamente existe e chega a exigir a identificação através de dois nomes [...] que se dá entre o corpo e a alma.

Pode-se corroborar com o trecho acima mediante a própria declaração de Paulo ao encontro no camarote do teatro com Lúcia, no qual ele a despe numa manobra que a faz ser uma mistura de beleza angelical (alma) com uma essência sensual (corpo), vivida por ele na véspera desse acidental encontro. Assim está escrito:

A expressão angélica de sua fisionomia naquele instante, a atitude modesta e quase tímida, e a singeleza das vestes nêvas e transparentes, davam-lhe frescor e viço de infância, que devia influir pensamentos calmas, senão puros. Entretanto o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios (ALENCAR, 1993, p. 32)

Pensa-se na ambigüidade que os papéis sociais inspiram à personagem do romance. A mulher com traços de musa cristã e, por sua vez, condenável a todo desejo que inflama ao amante, pode ser vista como um anjo escamoteando um demônio, ou o seu contrário. A moral, regida no aspecto contemporâneo da obra, reclama do ser feminino um pudor que delimitava papéis bem ordenados de modos de comportamentos, no qual “a relação [...] entre o homem e a mulher caracteriza-se pelo puritanismo e a moral dúplice” (BERG, 1970, p. 163). Nem toda mulher é permitida expor sua sexualidade sem que seja no recôndito da alcova com seu cônjuge, e jamais, em espaços públicos. Essa última atitude fica a cargo

dos seres lancinantes, das meretrizes, cuja heroína de Alencar fazia-se a dama dos prazeres venais.

Fica-se, por ora, com a afirmação de Maria Rita Kehl (1998, p. 58) consoante as obrigações de mulher na sociedade oitocentista e ao destino de sua feminilidade:

A cultura [...] dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral era promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado feminilidade [...] A feminilidade aparece aqui como conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; partindo daí, atribui-se às mulheres um pendor definitivo para ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico –, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade.

## II – MÁSCARAS SÍGNICAS DE UM CORPO FEMININO<sup>1</sup>: LÚCIA E AMOR/TE

Mascarar-se<sup>2</sup> pode vir a significar um artifício utilizado para esconder, obnubilar, deixar-se não ser visto por um Outro<sup>3</sup> e, por sua vez, pelo próprio corpo. Dessa expressão cunha-se a palavra de origem grega, porém, com um tronco lingüístico latino, *persona*. Do vocábulo que remete à tragédia grega, das peças encenadas dos anfiteatros de Atenas e Pompéia, encontramos a origem da palavra personagem e, também, personalidade. E o que se pode apreender dessa terminologia ligada à mulher ficcional, Lucíola?

---

<sup>1</sup> Cabe definir aqui as colocações de feminilidade e feminino, entendendo que este último pode transitar também no espaço do masculino e aquela seria regra fundamental ao destino da mulher, pois “pode-se pensar que [...] os lugares do masculino e do feminino estariam ao menos situados no mesmo plano. Ambos estariam numa vertente fálica fetichista [...]. No que concerne à rede de possibilidades identificatórias e sublimatórias femininas, a ausência de significante da feminilidade virá marcar de maneira contundente os destinos do feminino” (NERI, 2005, p. 203). Ao falarmos em feminino e feminilidade sempre estaremos nos remetendo a uma visão polissêmica das nomenclaturas, na qual a psicanálise nos faz sempre conjecturar.

<sup>2</sup> Esse significado que é também de uso específico da psicanálise será posteriormente comentado. O que se faz nesse instante é dar um escopo inicial sobre o mascarar-se ou mascaramento em caráter geral.

<sup>3</sup> O significado da palavra Outro (em maiúscula) diz do “Lugar onde a psicanálise situa, além do conceito imaginário, aquilo que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina.” (CHEMAMA, 1995, p. 156).

Segundo o dicionário Larousse (1992, p. 860), personagem traduz-se como “figura dramática [...] intérprete, protagonista”. Indo um pouco mais além, utilizam-se as definições propostas por Moisés (1974, p. 398) tendo um percurso advindo da palavra *personnage*, do francês, a leitura proposta por Aristóteles com a personagem que trama, através da tragédia uma imitação (*mimesis*) de deuses e seres telúricos. No sentido mais próximo ao proposto, observam-se os símbolos do personagem no enredo de uma obra literária, a saber, personagens com profundidade psicológica e com complexidade que separa o humano do mito, o natural do transcendental, ou o seu contrário.

Ao toque de Paulo Silva nos lábios de Lúcia, a máscara (entendendo-a, inicialmente, como face, corpo, vestido) da jovem se mostra costurada de vestígios de dor e languidez, protagonizando-se um momento de extrema apreensão:

Quando porém os meus lábios se colaram na tez de cetim e meu peito estreitou as formas encantadoras que debuxavam a seda, pareceu-me que o sangue lhe refluía ao coração. As palpitações eram bruscas e precipites. Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas em fio, duas longas e sentidas, como dizem que chora a corça expirando, pareciam cristalizadas sobre a face, de tão lentas que rolavam. (ALENCAR, 1993, p. 28).

No trecho acima, observa-se as formas de esconder e mostrar as marcas do corpo, como o signo de fissuras e rachaduras que desmembram o ser da paixão ao ser de dor. Lúcia cria em seu corpo o erotismo de um ideário paradoxal: o amor e a morte em encontro mimetizado por um Outro que a faz existir numa expressão de personagem mascarada, ancorada no precipício da angústia. Observando que “o corpo é o lugar de travessia na aventura humana e que, sendo passagem, pode significar, concomitantemente, prisão e libertação, como o corpo sendo o médium da finitude: a morte, a própria finitude.” (TIBURI, 2004, p. 128).

O que ocorre após esse encontro fortuito de Paulo com sua amada representa o erotismo, mais uma vez paradoxal ao primeiro. No instante em que o narrador vê sua heroína, a cortesã selvagem, ele se depara com outra mulher, um espectro, um *fantasme* de desejo fundido entre o gozo que beira a loucura, e o abismo de um corpo como uma metáfora em alegoria, percebendo esta última palavra como “um tropo do pensamento, uma amplificação da metáfora ou uma sucessão de metáforas [...], constituindo na substituição, mediante uma relação de semelhança, do pensamento em causa por outro em um nível mais profundo de significado” (ROSA E SILVA, 2004, p. 131). Alencar projeta em sua personagem a típica musa romântica, com “doce claridade de lua” que se transforma em “toques ardentes”, fogo e fulgor. Essa metamorfose é recurso típico do estilo do Romantismo, sendo caracterizado por nuances de imbricado sabor erótico:

Era outra mulher:

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transforma completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam tímidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra [...] Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se aconchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito (ALENCAR, 1993, p. 29)

Existe algo de pessoal e intrínseco no corpo de Lúcia. Na etimologia temos a palavra latina *corpore* que, ao mesmo instante que significa corpo erótico, vem a significar também a palavra cadáver. Num corpo que se sustenta nos braços de um amado, a mulher desfaz os nós de sua individualidade, concedendo um signo de amor e morte aos desejos daquele que a ama, pois “o Outro concatena o desejo com as máscaras que o corpo feminino se enfeita, artefato do próprio erotismo e efigie do eu (corpo), que na verdade é um outro (corpo).” (GOMES, 2008, p. 50). *Lucíola*, nos dois instantes dos textos citados, ora agoniza

corporalmente, ora se mostra inflamada com o *Eros* que possui. O feminino traduz-se por este viés ambíguo, endereçado a um Outro no sintoma corpóreo que é um signo pois:

O corpo fica marcado pela estranheza do sintoma. A mulher é assim esse sintoma do homem, esse corpo que se iguala ao objeto vazio de seu gozo, obediente, antes mesmo de haver compreendido sua ordem, à injunção do Outro impessoal que está para além de si. *Esse corpo é então inteiramente signo, símbolo da extrema ignorância e um corpo que se confunde* (POMMIER, 1987, p. 85, grifo nosso).

O laço que une um homem a uma mulher, pode e deve ser o encaixe do amor. A protagonista/agonista alencarina, sofre de tanto amar. Mesmo sabendo que uma vida “dissoluta”, de devassidão, produz no íntimo da jovem a necessidade de mudança de vértice, de atitude e, na proximidade com o objeto desejado, ela abjura seu prazer para se tornar uma mulher de sentimentos castiços, entregue unicamente a um só amado, mesmo assim, ela se encontra numa lógica não-toda do feminino (LACAN, 1973, p. 26). Mais isso não se dá facilmente. No *Mal-estar na civilização* Freud afirma que o momento de maior fragilidade do ser humano é quando ele ama (1930, p. 75). Porém, Lúcia se travesti de outros adereços, tentando burlar o amor que se avizinha (ou quem sabe apenas escondê-lo, pois ele já estava lá), promovendo uma dança mítica, de tessitura anímica de sedução. Numa cena do texto, a personagem inebriada com o vinho expõe sua sensualidade, próxima das bacantes dionisíacas, numa irrupção de frenesi e delírio. Lê-se:

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma em um dos jarros de flores, trançou-as no cabelo, coroando-se de verbena, com as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso (ALENCAR, 1993, p. 46).

Uma das formas que o feminino utiliza para se fazer existir na cadeia dos significantes, e na suposta tentativa do não-todo na situação fálica, diz respeito aos seus atributos na “mascarada”, pois “é pelo que ela não é que ela pretende ser desejada, ao mesmo tempo amada. Mas ela encontra o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem sua demanda de amor é endereçada” (LACAN, 1998, p. 701).

Será necessário pontuar que o corpo na interpretação psicanalítica passa pelo trajeto da pulsão de vida (*Lebenstrieb*) e de morte (*Todestrieb*). Na Psicanálise ocorre uma observação epistemológica de conceito de energia sexual ou libidinal. As pulsões podem ser parciais, no tocante a partes da “vestimenta corpórea”, a saber, boca, ânus, a voz e o olhar, partes sustentadas por uma fantasia que estrutura e delimita o imaginário humano. Lúcia após uma intensa discussão com Paulo socorre-se através de partes do corpo para se fazer vista frente a seu desejo. “Às vezes o *rosto se tornava* sombrio e torvo para esclarecer-se de repente com um raio de indignação, que cintilava *na pupila*; outras, a palavra sentida e apaixonada estacava no meio da vibração, afogando num sorriso de desprezo” (ALENCAR, 1993, p. 82, grifo nosso).

Mas chega o momento em que o corpo de heroína convalesce. Sob os cuidados de sua enfermeira, a senhora Jesuína, “mulher de cinquenta anos, seca e já encarquilhada” (Ibid., p. 87), a jovem demonstra a fragilidade de sua alma e do seu amor ao “consorte amado”, o bacharel. Já não era a mesma. Ela diz: “Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador?” (Ibid., p. 114). No instante de se mostrar criatura do desejo de um Outro, ela também se revela uma mulher virgem, com uma outra virgindade, “a virgindade do coração” (Ibid., p. 112) e pede perdão a Paulo. A sua vida está em lacunas, o seu texto enigmático reclama ruptura de uma mulher antes lasciva e agora casta, pois: “Se o enigma do texto está ligado a uma ruptura, a um recalçamento originário, a uma castração, à proibição do contato,

pode-se afirmar que ele remete ao enigma por excelência, que é a feminilidade” (KOFMAN apud BRANDÃO, 1996, p. 21).

O que acontece com o desfecho do romance é de intensas revelações. O semblante de luz e graça da mulher sensual e erótica é desmembrado em formas nas quais, simplesmente, o corpo pode ser receptáculo do desejo que a consome. “Já não se chama mais Lúcia e sim Maria da Glória, nascida no dia 15 de agosto, dia consagrado a Maria, que era virgem, sublime e pura” (ALENCAR, 1993, p. 104). Como saída a esta revelação, ela antecipa em momentos anteriores que se tivesse um filho, “Eu o mataria, eu, depois de tê-lo concebido” (Ibid., p. 98). Sua alma não prodigaliza um rebento, porque está impura e entranhada no manto da prostituição. Paulo era como um pai, criador e, como tal, a ordem do incesto deveria ser barrada, pois “a construção de uma narrativa singular fica impossibilitada na mulher, ao colocar-se na dependência do desejo dos homens – e por mais que saiba manobrá-los – instala-se numa posição equivalente à da castração infantil, onde quem sabe do desejo é sempre um outro.” (KEHL, 1998, p. 324).

Não se pode deixar de esclarecer que o arranjo do corpo de Lúcia está enraizado num contexto igualmente social no qual se metaforseiam os elementos que estão implícitos na posição do dualismo psicofísico de Descartes, a saber, do corpo e da alma, individualizados. É intrínseco que esse corpo escandido seja uma representação clara do elemento da sociedade oitocentista, e por que não dizer, muitas vezes presente na contemporaneidade. Cita-se José Carlos Rodrigues (1983, p. 62, grifo nosso):

Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que *o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições*; formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito.



Freud, em seu artigo *Contribuições à psicologia do Amor* (1925, p. 151) enfatiza que “no amor o valor da mulher é aferido por sua integridade sexual, e é reduzido em vista de qualquer aproximação com a característica de ser semelhante à prostituta”<sup>4</sup>. Encontra-se a imagem de Lúcia nesse paradigma imposto, próprio da sociedade da época do romance. O caminho da maternidade já fora descartado pela protagonista, e sua única solução é uma possível troca de papéis, uma inversão de si mesma. A cortesã apresenta a Paulo Silva sua irmã caçula, sobrevivente da febre amarela e, propõe, um casamento feliz com Ana. Um jogo que beira a loucura, o desespero, é assim descrito:

– Quero uni-la [Ana] ao santo consórcio de nossas almas. Formaremos uma só família; os filhos que ela te der, serão meus filhos também; as carícias que lhe fizeres, eu as receberei na pessoa dela. Seremos duas para amar-te; uma só para o teu amor. Ela será tua esposa; eu completarei todas as outras afeições de que careces, serei tua irmã, tua filha, tua mãe! (ALENCAR, 1993, p. 116).

Essa saída desvela “a obscuridade indizível do feminino, o que transformaria, enfim, o ser da mulher em enigma” (BIRMAN, 2001, p. 181). Pode-se conjecturar que essa artimanha do desejo da protagonista coloca-se frente a uma entrega edípiana, por saber que mesmo tendo-a ofertada sua irmã ao consócio do matrimônio, ela mesma assim se coloca frente a uma relação incestuosa e ratifica a mesma em suas vicissitudes. Um traço de um pequeno gozo que sobra na cadeia de significantes, caracterizando-se como uma tentativa de “desarfirmar” o destino lógico da feminilidade que seria transitado pela via da maternidade, deslocado nesse ínterim a uma extensão de si mesma (a irmã) como possibilidade de egresso, assimetricamente ao incesto. Essa assimetria corroboraria com a inclusão de uma terceira

---

<sup>4</sup> O inconsciente, para a psicanálise, é demarcado pela alogicidade e atemporalidade. Quando se faz uso de termos como mulher castiça e prostituta, não se refere somente há um tempo cronológico em que esses termos têm maior significação, mas a trama que rege o imaginário inconsciente do homem e da mulher através da linguagem que estrutura esse mesmo inconsciente em sua totalidade sígnica.

pessoa na relação e, paradoxalmente, promoveria um incesto “subliminar”. Ou seja, haveria a continuidade da relação não passada pela interdição: “serei tua irmã, tua filha, tua mãe!” (ALENCAR, 1993), no qual se depreende que não havendo esse corte as pulsões sexuais, que são forças que transitam pelo corpo e desembocam no aparelho mental, continuariam sem limites, um reclame a feminilidade em “rupturas, infinitas rupturas” (RABANT-LACÔTE, 1985, p. 92).

### III – EPÍLOGO: A (IM)POSSIBILIDADE DO AMOR

Lúcia, Lucíola ou simplesmente Maria da Glória adoece. Seu corpo já não é mais o mesmo. Ela afirma a Paulo que ele a purificou, “tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com *o teu primeiro olhar!* Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no Céu!” (ALENCAR, 1993, p. 119, grifo nosso).

Segundo Octavio Paz (1994, p. 191): “o amor começa com um olhar; olhamos a pessoa que queremos e ela nos olha.” A heroína de Alencar, narrada sob as vestes de uma sociedade puritana, confirma a fidelidade a um amor que se torna falta, através de um olhar. O olhar de quem ama e é amado. A morte da protagonista representa o imaterial, a possibilidade de despir-se da indumentária de anjo decaído, o Lúcifer, e apenas ser um anjo. Nota-se que a palavra anjo vem do grego *aggelos* e do latim *angelus* que significa “criança vestida de anjo nas procissões; criança morta” (LAROUSSE, 1992, p. 62). É interessante ressaltar que Lúcia fora vista pela primeira vez na festa da Glória por Paulo Silva, numa procissão, e que seu fim fora de uma alma infantil fatalmente vivida pelo expirar último. A criança morta representa, metaforicamente uma atual Maria da Glória entregue aos mais finos desejos e nobres

sentimentos de salvação, mostuário de um corpo que é profundo e tudo se diz nele (no interdito).

No mais, fica-se com a assertiva do texto, no qual Paulo assim escreve à sua leitora, a senhora G.M, lembrando-se das horas de felicidade, de gracejo com Lúcia:

Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de lágrimas. É porque, repassando na memória essa melhor porção de minha vida, alheio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivi, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora. Quando eu gracejava, Lúcia estava ao meu lado; inda eu era feliz da minha lembrada felicidade (ALENCAR, 1993, p. 119).

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *Lucíola*. São Paulo: Moderna, 1993.
- BERG, J. H. *Psicologia Profunda*. Tradução de André Olichock. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- BIRMAN, J. *Gramática do erotismo: a feminilidade e as formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BRANDÃO, R. S. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universitária/UFRGS, 1996.
- CANDIDO, A. *A formação da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: EDUSP, Itatiaia, 1975.
- CHEMAMA, R. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. (1930). *O Mal-estar na Civilização*. vol. XXI.
- \_\_\_\_\_. (1925). *Contribuições à psicologia do Amor*. vol. XXI.
- GOMES, Y. “Feminino, Psicanálise e Mito: ou as metáforas do desejo”. In: *Revista de Psicologia: Ciência Consciência e Humanismo: CCH em ação*. Maceió: FCH ano 3, n.1 jan/jul, 2008.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

- \_\_\_\_\_. (1973). *Seminário 20: Mais Ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.
- LAROUSSE. *Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural LTDA, 1992.
- LEITE, D. M. *Psicologia e Literatura*. 4ª ed. São Paulo: HUCITEC, Editora Unesp, 1987.
- LONGO, L. *Linguagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.
- MOISES, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, vol. 2.
- NERI, R. *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- PAZ, O. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- POMMIER, G. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1987.
- RABANT-LACOTE, C. “A escrita do significado “mulher””. In: *Ensaio lacaniano – coletânea*. Porto Alegre, 1985.
- RODRIGUES, J. C. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROSA E SILVA, E. Q. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na literatura brasileira*. Maceió: EDUFAL, 2004.
- TIBURI, Márcia et alli. *Diálogo sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

**ABSTRACT:**

The present article treats the relations of the character of fiction *Lucíola* by José de Alencar, with the feminine thing and the erotic body. The analysis of the work open to question permeates by the slants of the psychoanalytic and literary reading of the text alencarino, contemplating the femininity in his erotic characteristics and of wish.

**KEYWORDS:** Feminine. Body. Psychoanalysis. Literature. Desire.

**PSYCHANALYSE ET LITTÉRATURE:  
Le corps féminin et l'oeuvre *Lucíola* de José de Alencar**

**RÉSUMÉ:**

Le présent article traite des relations du personnage de fiction *Lucíola* de José de Alencar et le féminin de la chose et érotique du corps. L'analyse de l'œuvre en question imprègne par les inclinaisons de la lecture littéraire et psychanalytique du texte alencarino, en contemplant la féminité dans ses caractéristiques et érotique du désir.

**MOTS-CLÉS:** Féminité. Corps. Psychanalyse. Littérature. Désir.

Recebido em 23/02/2009

Aprovado em 29/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)

## A=D: O SIGNIFICANTE

*Samuel Lincoln Bezerra Lins*<sup>\*</sup>  
*Flaviana Estrela Maroja*<sup>\*\*</sup>

### RESUMO:

O conceito lacaniano do significante faz parte da interpretação na clínica psicanalítica. Para chegar a este termo, Lacan efetua uma releitura aos textos de Freud e a articula com a lingüística teorizada por Saussure. O significante é pré-existente ao sujeito, e o significado da fala do mesmo está diretamente relacionado à relação de oposição de um significante ao outro. A escuta analítica anela estabelecer uma relação entre os significantes que o sujeito faz, assim como o próprio efeito que dá a sua fala. Sendo assim, este artigo tem o objetivo de correlacionar o conceito do significante e de sua expressão através de filmes, da literatura e da lingüística, já que as muitas interações da psicanálise com outras ciências a torna mais interessante e compreensível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Significante. Literatura. Escuta psicanalítica.

---

\* Psicólogo, formado pela UFPB (PB). Contato: samuel.bezerra.lins@gmail.com.

\*\* Psicanalista. Atua principalmente nos seguintes temas: psicanálise com bebês, intervenção precoce na maternidade, prematuridade e clínica com crianças. Mestre em "Medicine scientifique, psychopathologie et psychanalyse" pela Université de Paris VII. Atualmente, é doutoranda da Université de Paris VII. Contato: flaviana\_estrela@hotmail.com.

Certa vez, quando tinha seis anos, vi num livro sobre a Floresta Virgem, "Histórias Vivas", uma imponente gravura. Representava ela uma jibóia que engolia uma fera. (...)

Dizia o livro: "As jibóias engolem, sem mastigar, a presa inteira. Em seguida, não podem mover-se e dormem os seis meses da digestão." Refleti muito então sobre as aventuras da selva, e fiz, com lápis de cor, o meu primeiro desenho. (...)

Mostrei minha obra-prima às pessoas grandes e perguntei se o meu desenho lhes fazia medo. Responderam-me: "Por que é que um chapéu faria medo?" Meu desenho não representava um chapéu. Representava uma jibóia digerindo um elefante.

Antoine de Saint-Exupéry, *O pequeno príncipe*.

Quantas vezes em nosso cotidiano escutamos e pronunciamos a seguinte sentença “não era isso que eu quis dizer”, ou, “você entendeu tudo errado”. Infelizmente, estas exortações não são ditas apenas em situações em que o assunto em questão era complicado e difícil de entender, e sim em momentos corriqueiros no qual algo tão simples e óbvio, obtive uma interpretação completamente diferente do proposto anteriormente.

Decompondo esta cena apresentada no parágrafo anterior, podemos identificar dois elementos: 1) O algo dito; e 2) O algo a ser compreendido. Tais elementos nos remetem a pensar nos conceitos de signo e significante utilizados pela lingüística, assumidos também na Psicanálise por Lacan, isto é, o real e o simbólico.

A questão do significante se remete a repetição: retorno regular de expressões, de seqüências fonéticas, de simples letras que escandem a vida do sujeito, prontas a mudar de sentido a cada vez que ocorrem, que insistem sem qualquer significação definida. (CHEMAMA, 1995 p. 199)

Quando lemos os conceitos e interpretações impressos no papel, nos parece algo muito instrumental e seco, como se fosse uma análise sintática de uma oração, em que selecionamos um discurso e logo vamos decompô-lo e atribuí-lo um significado, um sentido.

Ao falar de signo, nos remetemos a Ferdinand de Saussure (1857-1913) que alarga as fronteiras dos estudos lingüísticos do século XIX, com a semiologia, definida por ele Saussure, como a "ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social" (1916/1995, p. 24).

Saussure atribui ao signo uma dimensão psíquica. Para este autor o signo lingüístico não vincula somente uma palavra a uma coisa, e sim um conceito a uma imagem acústica. Esta imagem não é caracterizada pelo som puramente físico, mas pela impressão psíquica oriunda desse som. Saussure (Ibid., p. 81) complementa: "Propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante." Dessa forma, o conceito consiste na representação mental de um determinado objeto ou da realidade social em que ele pertence e é situada, esta representação depende da concepção sócio-cultural que nos permeia desde o nascimento.

Lacan (1988), em seu *Seminário IX*, faz uma reformulação de sua teoria do significante. Ele diferencia, enfim, o significante do signo: enquanto um signo representa algo para alguém, um significante representa um sujeito para outro significante. Ele introduz o sujeito como qualidade representacional; ele é suposto saber da diferença que conduz de um significante a outro, fazendo o deslizamento da cadeia de significantes. A diferença entre estas condições de representação é fundamental, pois faz incidir a suposição de um sujeito.

Em uma das sessões com o paciente R.T. algo me chamou atenção, fora a quantidade de palavras que ele utilizava com fonemas semelhantes, eram elas: provar, aprovado, aprovação, provando, aprovar, etc. No desenrolar da sessão era notável que estas palavras formavam uma linha simbólica que perpassava diversos conteúdos verbalizados



naqueles minutos. Por exemplo, ele mencionava a necessidade de *aprovação* pela mãe, que a professora *aprovou* a saída dele da aula mais cedo para chegar no horário marcado da sessão, que ele precisava *provar* ao irmão que ele era capaz.

Chemama (1999, p. 199) traz mais uma parte de sua definição de significante que traduz bem o que percebi naquele momento, “uma seqüência de acústica que podem assumir diferentes sentidos”, desse modo o significante não é um efeito de sentido, mas ele é responsável por pacificar, adormecer ou despertar.

Mas como se dá esse caminho quase “auto-determinante” do significante? De início, precisamos compreender que ele não funciona por si só, ele não existe isolado, o que interessa para Lacan, depois do seu “retorno a Freud”, é que o psiquismo inconsciente é estruturado por meio de uma cadeia de significantes, semelhante aos sonhos, sendo assim um significante é remetido a outro (ZIMERMAN, 1999).

Ele jamais se expressa de forma isolada, ele sempre se sobressai em relação aos outros, visto que não se concebe significante fora da cadeia. No caso do signo, ele pode ser encontrado na cadeia significante, o signo nada mais é que um significante desencadeado, que buscará elaborar uma nova cadeia que lhe faça sentido, ou seja, uma nova interpretação objetivando encadeá-lo outra vez (TEIXEIRA, 2006)

Um exemplo pode vir do filme a Bússola de Ouro (2007), dirigido por Chris Weitz, que conta a história de uma menina que tem o poder de interpretar as orientações indicadas por uma bússola dourada. Qualquer pergunta que a garota faz, a bússola oferece a resposta correta. Sendo que, a forma que a bússola tem para responder, é apontando para símbolos, e através da seqüência de símbolos apresentada a garota decifra a resposta de seu questionamento. Um símbolo isolado da bússola não significa nada, mas sua disposição e relação entre seus símbolos possibilitam a elaboração e compreensão da resposta. Nasio (1993, p. 18) afirma que “o significante é, sim, desde que permaneça ligado a um conjunto de

outros significantes: é *Um* entre outros com os quais se articula (...) ao se pensar no significante, nunca se deve imaginá-lo sozinho. (...) um significante só é significante para outros significantes.”

Não adianta outra pessoa perguntar, só quem tem o poder de compreender e decifrar a resposta era a menina, em nosso caso, o paciente. Não podemos ocupar o lugar do suposto saber. Cada paciente tem sua bússola, seus símbolos em seqüência, seus questionamentos e suas próprias respostas a decodificar.

No caso da verbalização, serão os próprios elementos do discurso que assumirão o valor de significantes. “O significado não é aquilo que se ouve. O que se ouve é o significante. O significado é efeito do significante.” (LACAN, 1982, p. 47). Então possivelmente, as repetições de R.T expressavam alguma linha simbólica do seu inconsciente, mas que não necessariamente estariam ligadas ao significado gramatical que a palavra “aprovar” propõe, mas ao efeito simbólico que é provocado por esta seqüência de repetição. “todos os acontecimentos que ocupam o lugar do *Um* se repetem, formalmente idênticos, sejam quais forem suas diferentes realidades.” (NASIO, 1993, p. 19).

Chemama (1995, p. 199) afirma que “a própria possibilidade do inconsciente é condicionada pelo fato de que um significante pode insistir no discurso de um sujeito, sem por isso estar associado à significação que poderia importar para ele.” Será através do discurso que a percepção se concatena e elabora uma percepção compartilhada num espaço de intermediação dialética (TEIXEIRA, 2006).

Lins (2007, p. 47) quando tenta traçar um paralelo entre a poesia “*Eu*” de Álvaro de Campos (um dos heterônimos de Fernando Pessoa) e a estrutura de um psicótico, afirma que “O indivíduo, por meio de suas expressões artísticas (escultura, pintura, poesia...), é capaz de reproduzir seu mundo interior, seus desejos, anseios e frustrações. A arte permite articular o íntimo mais obscuro com a realidade externa”.

Dessa forma, Lacan

“[...] ao colocar, como ponto de partida de sua teoria, que ‘o inconsciente é estruturado como uma linguagem’, e ao propor um trabalho de tipo sintático, que busca captar a cadeia de significantes e não o significado último (vazio), essa corrente psicanalítica nos permite: (1) lembrar que o texto literário é, antes de mais nada, obra de linguagem; (2) abandonar a miragem de uma interpretação última e definitiva; (3) privilegiar a produção do sentido e não a troca enganosa de sentidos plenos prévios; (4) dispensar o biografismo, que confunde indivíduo falante com enunciador” (PERRONE-MOISES, 1990, p. 112).

Assim, a literatura produzida pelo homem explica, da maneira particular de cada autor, o que se passa em seu interior e muitas vezes ele fala o que nós explicamos a partir de casos clínicos e muitos estudos. O próprio Freud “reconhece nas grandes obras literárias a mestria que orienta sua construção teórica associada à clínica” (OLIVEIRA, 2007, p. 159), isto é, a literatura está intimamente ligada com a psicanálise, é o que podemos chamar de uma das interações possíveis da psicanálise com outras ciências.

Quer dizer, por um lado, parece estabelecer-se entre a Literatura e a Psicanálise uma relação *aditiva* em que se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica e por outro, vislumbra-se uma atitude que poderíamos chamar de *extrativa*, interessada em tentar resgatar do texto literário a particularidade que pudesse nutrir a psicanálise. (VILLARI, 2002, p. 21)

Isto nos evoca as palavras do escritor alemão e prêmio Nobel de Literatura, Herman Hesse (1999, p. 152), no seu texto *Escritos e Escrever*: “Podemos escolher vocábulos diferentes, construir e entrelaçar de modo diverso as nossas frases, as nossas frases ordenar e aplicar de outro modo as cores na paleta, pegar o lápis macio ou o mais duro – sempre há apenas uma coisa a dizer, o antigo, o tantas vezes dito, o tantas vezes tentado, o eterno”, observamos que seu relato muito se aproxima com o conceito de significante.

Bellemin-Noel (1978, p. 13) afirma que:

A escritura das grandes obras não poderia ser assimilada à transmissão de uma mensagem dotada de um único sentido evidente. As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido; e os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente ‘eles não sabem’. O poema sabe mais que o poeta.

Retomo a expressão “seqüência acústica” utilizada por Chemama, que me faz lembrar o conceito da figura de linguagem Anáfora que “consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de vários versos” (NICOLA, 1997, p. 431), utilizado para dar ênfase e coesão ao texto. Podemos citar como exemplo o poema *A Estrela*, de Manuel Bandeira (1940, grifos nossos).

*Vi uma estrela* tão alta,  
*Vi uma estrela* tão fria!  
*Vi uma estrela* luzindo  
 Na minha vida vazia.

Anáfora também é compreendida como uma maneira de organizar o escrito, que se repete em espaços regulares, ou por uma frase, ou por expressões e palavras. Como exemplo, este trecho de Oswald de Andrade (2002, p. 153): “São cinco *horas* da tarde, *hora* elegante, *hora* do chá inglês que o mundo adotou, *hora* clara em que estão presos todos os demônios e atadas as mãos das feiticeiras e dos elfos”.

Estas repetições não acontecem por acaso, elas tem um sentido, uma lógica, que nos permitem compreender o que o poeta pretendia transparecer, no caso dos versos de Oswald de Andrade, a palavra *hora* tem vários sentido, mas tudo gira em torno da hora, palavra. Na prática clínica, a poesia será o discurso do psiquismo do paciente, e estas repetições formarão um sentido, logo, um significado.

O princípio de cura analítica definido por Freud como experiência de palavras antecede o aforismo lacaniano de que o inconsciente seja estruturado como uma linguagem, contribuição de 1951, porém depois será revista nos anos 70 a partir da teorização sobre o gozo (MIJOLLA, 2005).

Kristeva (2007) nos faz pensar em três modelos freudianos de linguagem. A partir dos primeiros textos de Freud *Contribuição à concepção das afasias* (1881) e *O nascimento da psicanálise* (1885), temos o primeiro modelo que é o assintótico, no qual há a hipótese da inadequação e o desequilíbrio entre o sexual e o verbal. Não há um encontro entre a representação inconsciente da coisa e a representação inconsciente da palavra. Esta falha que causa os sintomas, sendo assim, é preciso de um intermediário, uma outra linguagem, “falar em psicanálise”.

O segundo modelo, o otimista, aparece junto com a cura no divã e a invenção da regra fundamental da psicanálise “fale tudo o que vier à mente”, a partir da *Interpretação dos Sonhos* (1900), considerado por Freud como sendo o mais importante de todos os seus livros, no qual pretendia que sua grande descoberta fosse associada ao início de um novo século. Este modelo aproxima-se da estruturação do inconsciente proposta por Lacan e o inspira a formular sua teoria. Porém, para Freud a linguagem é do pré-consciente e implica uma ação e os substratos inconscientes são os fantasmas.

A partir de 1912, com os textos *Totem e tabu* (1912), *Sobre o narcisismo* (1914), *Além do princípio de prazer* (1920), podemos observar que o terceiro modelo de linguagem é influenciado pelo viés da transferência. Surge o paradigma do significante que se revela acessível através do manejo da transferência. De uma parte, a fluidez das instâncias tópicas favorece a resistência e os remanejamentos das catástrofes psíquicas. A escuta e a interpretação faz-se a partir da análise da função paterna

A importância que a linguagem tem nessa compreensão, nos remete ao trecho Bíblico que se fala “Disse Deus: Haja Luz”, esse verbo ‘dizer’ vem da palavra ‘bara’ do hebraico, que significa um verbo que tanto é pronunciado quanto executado simultaneamente, ou seja, quando o Deus Bíblico pronunciava as coisas aconteciam, isto é, uma palavra criadora. Acredito que pode se fazer uma comparação com a linguagem humana, pois as redes de discurso não só apenas comunicam, mas transformam e criam, a palavra é verbalizada e construtora, e guiada por uma lógica psíquica, mas não racional. Então, poderíamos dizer que se  $A=B$  e  $B=C$ , logo  $A=D$ , não haveria um resultado incoerente, mas há uma lógica por trás disso tudo, ainda não compreendida pelos signos, mas que o resultado não se torna errado ou mal calculado.

São duas lógicas em questão, a do inconsciente com uma linguagem que remete à estrutura do próprio inconsciente, esta se subjeta à da língua (NOVAES, 2006), esta segunda língua que, de acordo com Carlos Fuentes (2005, p. 3), “é a base da cultura, a porta da experiência, o teto da imaginação, o porão da memória, o quarto do amor e, acima de tudo, a janela aberta para o ar da dúvida, incerteza e questionamento”, isto é, tudo aquilo que o sujeito esta inserido, mas que foge a lógica da psique humana.

Nesse momento, destacamos a função do sujeito como (des)organizador da compatibilização destas duas lógicas. Pois tanto os significantes como os significados não podem ser manifestos sem o funcionamento da função sujeito. Luciano Elia (1995, p. 16-17) afirma que “a experiência psicanalítica, uma vez colocada em operação através da instalação do dispositivo freudiano da associação livre, produz as condições de emergência do sujeito do inconsciente, justamente através da repetição e da transferência e cria as condições de produção das chamadas formações do inconsciente”.

Cabe ao terapeuta estar atento à expressão da singularidade deste sujeito, por meio de suas verbalizações e associações livres (que de livre não tem nada). Quanto a R.T,

não tive como verificar que sentido tinha suas repetições de “aprovação”, ou se até mesmo essa cadeia de palavras realmente formava uma lógica psíquica de significante, poderia cair no erro de fazer elucubrações preconceituosas e esquemas de causa e efeito, até por que, como respondeu Freud “um cachimbo às vezes é apenas um cachimbo” e comparou o relato de um caso clínico com a construção de um quebra-cabeça infantil, onde cada peça é um pedaço da história do sujeito e explica seus sintomas. Aqui apenas algumas peças tentam formar uma figura.

Segundo Teixeira (1996, p. 113), para Lacan, fumaça não precisa ser o signo do fogo, mas pode ser o signo do fumante. “E quem cala nem sempre consente, o silêncio é muitas vezes signo do não.” Desse modo, a representação do signo não é única, seu real valor é expresso quando ele está imerso numa cadeia que cada indivíduo criou em seu redor. A palavra então funciona como rótulo do real significado, produto do significante. Como diz a música “Sonho de uma flauta”, de Fernando Anitelli, compositor e cantor do grupo Teatro Mágico: “Pois nem toda *palavra* é aquilo que o *dicionário diz*”.

Por fim, apresento o poema *Trem de ferro* de Manuel Bandeira (1936). Ao lermos, percebemos que o que dá sentido a sua interpretação é a seqüência de suas palavras (signos), a repetição e o ritmo (significante), fazendo uma alusão ao trem em movimento (significado).

*Trem de ferro*

Café com pão  
Café com pão  
Café com pão

Virgem Maria que foi isto maquinista?

Agora sim  
Café com pão  
Agora sim  
Café com pão

Voa, fumaça  
Corre, cerca

Ai seu foguista  
Bota fogo  
Na fomalha  
Que eu preciso  
Muita força  
Muita força  
Muita força

Oô..  
Foge, bicho  
Foge, povo  
Passa ponte  
Passa poste  
Passa pato  
Passa boi  
Passa boiada  
Passa galho  
De ingazeira  
Debruçada  
Que vontade  
De cantar!

Oô...  
Quando me prendero  
No canaviá  
Cada pé de cana  
Era um oficia  
Ôo...  
Menina bonita  
Do vestido verde  
Me dá tua boca  
Pra matá minha sede  
Ôo...  
Vou mimbora voou mimbora  
Não gosto daqui  
Nasci no sertão  
Sou de Ouricuri  
Ôo...

Vou depressa  
Vou correndo  
Vou na toda  
Que só levo  
Pouca gente  
Pouca gente  
Pouca gente...



## REFERÊNCIAS

- A BÚSSOLA de ouro. Direção: Crhsi Weitz. Produção: Bill Carraro e Deborah Forte. Interpretes: Nicole Kidman, Daniel Craig, Dakota Blue Richards, 2007.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. 2ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2002.
- BANDEIRA, M. (1936). “Trem de Ferro”. In: *Estrela da manhã*. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/manuelbandeira04.html>> Acesso em 10 de janeiro de 2009, às 16h05min.
- BANDEIRA, M. (1940). “A Estrela”. In: *Lira dos Cinquenta Anos*. Disponível em <[http://www.letraslivros.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=294&Itemid=83](http://www.letraslivros.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=294&Itemid=83)> Acesso em 10 de janeiro de 2009, às 16h55min.
- BELEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e literatura*. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nittrini. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- CHEMAMA, R. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- ELIA, L. *Corpo e sexualidade*, Rio de Janeiro, Ed. Uapê, 1995.
- FREUD, S. (1900). *A interpretação dos sonhos*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. vol. 4 e 5. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FUENTES, C. “O elogio da incerteza”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 2005. Caderno Mais.
- HESSE, H. *Felicidade*. Rio de Janeiro: Ed. Record. 1997.
- KRISTEVA, J. “Parler en Psychanalyse”. In: *Conferência no Congresso Psy da Societé Psychanalytique de Paris*, maio de 2007. Disponível em <[http://www.kristeva.fr/Julia\\_Kristeva/Parler%20en%20psychanalyse.html](http://www.kristeva.fr/Julia_Kristeva/Parler%20en%20psychanalyse.html)>. Acesso em 25 de janeiro de 2008, às 16h20.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- \_\_\_\_\_. (1972-1973). *O Seminário: Livro 20*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1982.
- \_\_\_\_\_. (1961-1962). *El Seminario: Libro 9 – La identificación*. (inédito).
- LINS, S. “Psicose – diagnóstico, conceitos e reforma psiquiátrica”. In: *Mental: Revista de Saúde Mental e Subjetividade da UNIPAC*, Barbacena: UNIPAC, v. 4, n. 8, 2007, p. 39-52.
- MIJOLLA, A. (dir.) *Dictionnaire International de Psychanalyse*, Paris: Calmann Lévy, 2005.
- NASIO, J. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

NICOLA, J. e INFANTE U. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1997.

NOVAES, M. “A letra e o significante-nome próprio na psicose”. In: *Rev. Depto. Psicologia da UFF*, jan/jun, vol.18, no.1, 2006, p.87-105. ISSN 0104-8023.

OLIVEIRA, J. S. *O Enigma da morte em Machado de Assis*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

SAUSSURE, F. (1916). *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix. 1995.

TEIXEIRA, A. “Entre signo e significante: a esquizofrenia incipiente segundo Conrad”. In: *Rev. Depto. Psicologia da UFF*, jan./jun. vol.18, no.1, 2006, p.107-116. ISSN 0104-8023.

VILLARI, R. *Literatura e psicanálise: Ernesto Sábato e a melancolia*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

ZIMERMAN, D. *Fundamentos Psicanalíticos: teoria, técnica e clínica – uma abordagem didática*. Porto Alegre: Artmed. 1999.

### A=D: THE SIGNIFICANT

**ABSTRACT:**

The lacanian concept of significant is a part of the interpretation in psychoanalytic clinics. To get to this word, Lacan did a re-reading on Freud's texts and articulates it to Saussure's Linguistics. The significant is pre-existent in the subject, and its meaning of speech is directly related to the opposition relationship of a significant to another. The analytical listening aims at establishing a relationship among the significant that the subject does, as well as the own effect that it gives to its speech. Therefore, this article has the goal of correlating the concept of significant and its expression through films, literature and linguistics, once that the many interactions of psychoanalysis with other sciences makes it more interesting and understandable.

**KEYWORDS:** Significant. Literature. Analytical listening.

### A=D: LE SIGNIFIANT

**RÉSUMÉ:**

Le concept lacanien du signifiant fait partie de l'interprétation dans la clinique psychanalytique. Pour parvenir à cette fin, Lacan a fait une relecture du texte de Freud et il a pu l'articulé à la Linguistique théorisée par Saussure. Le signifiant est préexistante au sujet, et le signifié de la parole du sujet est directement lié à la relation de l'opposition d'un signifiant à l'autre. L'écoute analytique vise établir un lien des signifiants de la parole du sujet, comme aussi le propre effet du discours en relation aux signifiants. Ainsi, le présent article vise faire le lien entre le concept de signifiant et l'expression par le biais des films, de la littérature et de la linguistique, en sachant que les nombreuses interactions de la psychanalyse avec les autres sciences l'a fait plus intéressant et plus compréhensible.

**MOTS-CLÉS:** Signifiant. Littérature. Écoute psychanalytique.

Recebido em 02/02/2009

Aprovado em 20/04/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## **CORPO E ANOREXIA, contribuições da psicanálise e da cultura**

*Luis Vinicius do Nascimento\**  
*Bianca Maria Sanches Faveret\*\**

### **RESUMO:**

Através deste estudo, pretendemos nos perguntar sobre a anorexia, e suas relação com o corpo e a cultura. O que este sintoma pode nos dizer acerca da forma como o sujeito estabelece laços com o Outro? O corpo do anoréxico se apresenta como um paradoxo para a psicanálise, o definir/falificar presente neste sintoma nos aponta para a face mais radical dos estatutos psicanalíticos do corpo, pulsão e gozo.

O anoréxico, para fazer valer seu desejo, se vale de uma mal fadada estratégia de separação, que define seu corpo prendendo-o de forma mais voraz a alienação em relação ao desejo do Outro. Seu sintoma é uma tentativa desesperada de inserir a falta neste Outro avassalador.

A partir disto, podemos cogitar que exista alguma relação da atual configuração da cultura com o crescente aparecimento de casos de anorexia. A contemporaneidade, na tentativa de expulsar a falta do discurso, se depara com o mesmo erro do modernismo, que desconsiderava, sobretudo, o sujeito em sua relação com o gozo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Anorexia. Corpo. Contemporaneidade.

---

\* Luis Vinicius do Nascimento é mestrando da linha Conceitos Fundamentais e Clínica Psicanalítica do programa de pós-graduação em psicologia da UFSJ . Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura/UFJF e pesquisador da pesquisa "Psicanálise e "novos" sintomas: indagações para uma orientação no campo da clínica contemporânea", financiada pela FAPEMIG. E-mail: luisnascimento@gmail.com

\*\* Bianca Maria Sanches Faveret é doutora em psicologia e professora adjunta da UFJF. É coordenadora do Curso de Especialização em Psicanálise: Subjetividade e Cultura/UFJF e Vice-Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura/UFJF. Também coordena a pesquisa "Psicanálise e "novos" sintomas: indagações para uma orientação no campo da clínica contemporânea", financiada pela FAPEMIG. E-mail: faveret@terra.com.br

## 1 INTRODUÇÃO

Durante a última metade do século XIX acontecia um fenômeno na cultura que de alguma forma nos lembra muito dos dias atuais. Naquela época vários especialistas, sobretudo no campo da medicina, se deparavam com uma situação muito particular em sua clínica: as ditas histéricas desafiavam toda a ciência com suas *perturbações nervosas*, principalmente a partir dos sintomas que se desdobravam em seus corpos.

Segundo Vera Pollo (2004, p. 15) o pensamento cartesiano, ao isolar a *res cogitans* e a *res extensa*, excluiu o corpo de sua dimensão simbólica e, sobretudo de sua dimensão real de gozo, "...o corpo cartesiano foi identificado com a *res extensa*, tendo como atributos exclusivos o comprimento, a largura e a profundidade". Isto condenou o corpo do sujeito da modernidade ao exílio, separado da mente. Tomando-os (corpo e mente) como um binômio de termos independentes, a ciência adotou então um discurso que, paranoicamente, busca a exclusão de qualquer ponto que não puder ser mensurado, testado, comprovado, generalizado e representável.

As histéricas eram desafiadoras da modernidade uma vez que suas realidades não se adequavam ao exílio proposto teoricamente. Seus corpos se recusavam a ser puramente biológicos, assim como suas pernas sãs se recusavam a andar e seus olhos saudáveis se recusavam a ver. Uma diversa gama de moléstias invadia seus corpos sem que neles fosse detectado nada de "anormal" fisiologicamente.

Neste momento a hipnose charcotiana surpreendia o mundo, ao demonstrar o paradoxo presente na histeria, uma vez que, através da hipnose estes corpos doentios retomavam a sanidade. O mundo assistia então, à *coisa pensante* interferir diretamente sobre a *coisa extensa*.

Acontece então que, no final do século XIX, este sujeito exilado, sobretudo na sua dimensão de gozo, começa a dar suas caras. O imperativo da cultura da modernidade: “Não goze!”, foi o estopim para que - a partir do estudo de vários sintomas -, a identificação do corpo com a *res extensa* começasse a mostrar suas falhas.

A reflexão freudiana, ao se deparar com os corpos das histéricas superinvestidos eroticamente, subverte o pensamento cartesiano ao apostar que os sintomas que atingiam estes corpos não eram disfunções puramente físicas, neuronais. Sua aposta partia da hipótese de que para além desta disfunção, o sintoma tinha em si uma função. Sobretudo a função de mensagem cifrada, esperando ser lida por quem pudesse fazê-lo.

Este passo conceitual, fundamental na teoria psicanalítica, foi um divisor de águas no tratamento das doenças da alma. Permitiu que esta mensagem também fosse lida no corpo. Um corpo/sintoma carregado de saber, um saber inconsciente, que é experimentado como verdade através da fala do sujeito em análise.

Segundo Vera Pollo (2004), a psicanálise constituiu-se como um processo de leitura que proporcionou ao sujeito e ao corpo que ele encarna, um retorno do exílio. Ainda mais, a psicanálise tornou possível um tratamento para as dores do corpo e da alma, através da fala do sujeito e da construção de um saber particular, assim como a construção de um mito individual, sobre si e seus sintomas.

Neste ponto podemos nos perguntar se algumas propostas de hoje, como a do novo reducionismo defendido pela neurociência, não tornam a propor um exílio do corpo e da mente. Ou sobre quais serão as conseqüências sobre o sujeito do atual imperativo cultural “Goze!”, também defendido por algumas técnicas do corpo que prometem a felicidade e a permanente fruição do prazer, a promessa da eterna vida jovial, ou ainda das panacéias para as dores da vida ofertadas pelos antidepressivos e ansiolíticos de última geração. Será que estas

propostas não estão calando o sujeito e exilando-o novamente, favorecendo assim uma série de sintomas que vêm crescendo assustadoramente nas últimas décadas?

A partir destas reflexões, nos perguntamos sobre a anorexia. O que nos diz este sintoma? Será que podemos ler nela algo que se desdobre e se articule à atual configuração cultural, na qual nos encontramos?

Antes de nos dedicarmos a estas questões, é importante precisar o estatuto do corpo para a psicanálise, posto que a anorexia é uma perturbação que faz o corpo definhar. Em seguida, abordaremos também os conceitos de *pulsão* e de *gozo*, posto que a articulação dos três - corpo, pulsão e gozo – adquirem, na psicanálise, um estatuto que vai muito além do sentido comum.

## 2 O CORPO NA PSICANÁLISE

O pensar freudiano não elabora propriamente uma teoria sobre o corpo, porém este é um conceito central em sua obra. Como indicam Lucia Motta e Tânia Rivera (2004, p. 56), a psicanálise vem nos apontar que o corpo possui um: “caráter de articulação que acaba por relativizar sua substancialidade, referindo-se a uma carne que transborda de sentido. Entre corpo e psiquismo, entre corpo e processos de subjetivação, há uma estreita articulação, como a clínica da histeria veio ensinar.”

Consequentemente, podemos entender que, se o corpo do ser falante é um corpo atingido pela linguagem, o corpo humano freudiano é, sobretudo, um corpo pulsional. Com a evolução da teoria das pulsões e o rearranjo do dualismo, o sujeito se constitui entre Eros e Tanatos, no paradoxal *além do princípio do prazer*. A satisfação desse dualismo pulsional vai atingir não só o sujeito, mas também o corpo.

A reflexão freudiana nomeava o conceito de pulsão como *nossa mitologia*, pois como nos indica Garcia-Roza (2004) o conceito de pulsão pode ser tomado enquanto um conceito-limite para a própria teoria psicanalítica. Freud (1910) já pensava que a oposição das idéias é apenas uma expressão das lutas entre as várias pulsões que excitam o corpo.

A pulsão aponta para o irrepresentável, uma vez que só sabemos dela quando a mesma se liga a um representante, escapando assim da pureza que muitas vezes é almejada pela conceituação teórica. A teorização freudiana situa a pulsão sobretudo na interface entre o corpo e o psiquismo, abrindo um caminho que desqualifica o dualismo cartesiano. Estando entre o corpo e o psiquismo, e proveniente das excitações dos órgãos, a pulsão se constitui encarnada, visceral, ao mesmo tempo aponta para o Real, um além de qualquer representação.

Ao habitar o corpo, a pulsão mostra que ele não é apenas biológico, como estipulava o cartesianismo. Da mesma forma, em seus sintomas corpóreos, o psiquismo (sobretudo na histeria) nos diz que ele é mais do que nunca encarnado em um corpo que sofre.

Segundo a teorização freudiana, o animal humano abandonou os instintos em seu processo evolutivo, uma vez que pôde deixar de investir eroticamente em certos órgãos para fazê-lo em todo o corpo, através da pulsão. Em relação ao humano, segundo Freud, é preciso diferenciar o instinto (notadamente cíclico, locatário de órgãos específicos, detentor de um objeto definido e suficiente para a falta do animal) da pulsão (que habita todo o corpo, sempre constante, sem objeto específico).

É justamente pelo fato da pulsão não ter um objeto específico que o psiquismo se utiliza da maior diversidade de objetos possíveis na tentativa de saciá-la. Assim, cada novo objeto é uma nova tentativa de representação, porém a cada nova tentativa sempre falta algo para a representação perfeita. Assim, cada nova tentativa de saciação relança uma nova insaciação.



O humano então, deixa de habitar somente o campo da necessidade (biológico), aderindo ao simbólico como o possível de representação, na eterna busca do Éden do objeto exato. O ser simbólico é então o ser desejante, e não mais o ser do instinto. É o ser permeado por objetos intermediários, não mais por objetos absolutos. E desta forma o ser encarnado toma o corpo como simbólico, sendo limitado por ele. Não é de se espantar que foi através desta relação de limite com o próprio corpo que surgiu a psicanálise.

Ao apostar que algum trabalho era possível frente à histeria, a clínica freudiana e suas pacientes criaram a cura pela fala (*talking cure*) e assim se abriu um novo caminho para aquilo que, a princípio, havia sido indicado como o afeto que, desligado da representação, desembocaria no corpo. A relação do corpo com a pulsão e articulado à linguagem é tão profunda que, em sua totalidade, escapa a qualquer teorização. Pois, como dito anteriormente, somente se tem notícia da pulsão quando a esta se liga a um significante.

Colette Soler (1989, p. 03), retomando Freud, afirma que o “corpo é uma realidade” e como a própria realidade ele é triplo: simbólico, imaginário e real. Para a autora, o corpo permeado de sintomas e sonhos, torna clara uma diferença radical em relação à ilusão de um corpo puramente biológico, compacto, integral. O corpo do ser falante é também uma unidade imaginária, posto que “para fazer um corpo, é preciso um organismo mais uma imagem” (Ibid., p. 04). Demonstrando assim, “uma anatomia significativa fragmentada, que não tem nada, nem de animal, nem de vivente” (Ibid., p. 04).

O corpo é também aquele que condensa o valor erótico. É por ser libidinal que o corpo mortificado se opõe ao que lhe resta de vivo. O gozo se impõe como periférico, localizado nas bordas corporais, em objetos entendidos como que fora do corpo. Nesse sentido o corpo se opõe à carne – carne como corpo morto, esvaziado de gozo, *deserotizado*. O que ocorre é que, se por um lado a libido vivifica, por outro lado o significante mortifica, esvazia o gozo. Assim, a carne é viva e desfragmentada, ao passo que o corpo é morto, porém

estruturado. Enquanto realidade, o corpo também é permeado pelo simbólico. O sujeito está disjuncto do corpo mediante a linguagem: afinal, o sujeito já existe antes mesmo de seu nascimento, e continua existindo mesmo após a sua morte. Soler (1989) atesta tal fato nos lembrando que falamos que *temos um corpo* e não que *somos um corpo*. Esse corpo desvitalizado é um corpo sem função, na medida em que temos órgãos, temos corpo, isto é, na medida em que a linguagem habita o corpo. É ela, a linguagem, que torna possível ao sujeito apossar-se de seu corpo. Embora o sujeito seja disjuncto do corpo, ele tem o corpo como sua posse. Posse a que ele atribui função. Assim, no sujeito neurótico o corpo é incorporado pelo corpo do simbólico. Esta afirmação traz um curioso desdobramento lógico: podemos considerar, ainda segundo a autora, que o significante não afeta o sujeito, mas sobretudo, o corpo.

Tomado na sua dimensão real, o corpo poderia ser visto segundo J.D. Nasio (1993, p. 37) como sinônimo de gozo, como “pura energia psíquica, da qual o corpo orgânico seria apenas a caixa de ressonância.” Ocorre que o corpo não é hermético, existe sempre um furo em sua constituição que aponta para o limite do corpo da linguagem, onde este corpo só pode ser “afetado em seu gozo” (SOLER, 1989, p. 11). O gozo, atuante no limite do corpo, não é outro senão o gozo da pulsão.

O gozo da pulsão é *fora-do-corpo* porque o objeto que o condensa está fora do corpo: o objeto mais-de-gozar, pequeno *a*. Este objeto “é ao mesmo tempo perdido e não reapropriável, preso na série de deficits, mas é também repositivado e comporta um certo coeficiente de gozo.”(Ibid., p. 16). Ele é sem imagem e sem significante que o represente, mas é substancial pelo gozo. O próprio gozo porta em si um furo substancial, que nos mostra que o corpo encontra-se esvaziado de gozo, ou seja, não há gozo total, existe sempre um além, existe sempre um “mais de gozar”.

Segundo Maria Anita Carneiro Ribeiro (2004), existem três exceções a esta condição de vazio de gozo, com as quais o corpo se defronta. São elas: a psicose, o sintoma e os fenômenos psicossomáticos. Delas, destacamos a segunda, o sintoma é visto como uma verdade repleta de gozo. Verdade que é mensagem destinada ao Outro; mas mensagem carregada de gozo. À psicanálise cabe tentar esvaziá-la, transformando-a em mensagem dita pela palavra. Ao processo de extração do gozo, citado anteriormente, corresponde à operação da separação.

Em relação à psicose, esta é tomada como tendo o gozo instalado no lugar do Outro, que não deixa de ser o lugar dos significantes. Já os fenômenos psicossomáticos situam-se no campo do gozo do Outro, um gozo fechado no corpo, entre o imaginário e o real, e que o tratamento psicanalítico deste, só é possível a partir do ponto em que o sujeito vai substituindo o gozo do Outro, devastador, pelo gozo da fala, para que então esse traço que fere o corpo do sujeito possa ser simbolizado e a partir disto seja criado um sintoma analítico.

### **3 NOVOS SINTOMAS**

Segundo Bianca Faveret (2007), em um levantamento da literatura sobre os "novos sintomas" e a contemporaneidade, podemos enxergar nossos tempos como o tempo da desregulação. A regência da economia psíquica, que antes era exercida pelo recalque, agora é exercida pelo gozo. Nestes tempos em que a liberdade individual é colocada em primeiro plano, a rotina é banida, o tempo é vivido de modo retalhado com uma crescente desvalorização do passado, criando assim uma temporalidade operatória que substitui a histórica, desvalorizando o conceito de futuro enquanto produzido.

“Atualmente os doentes não agüentam mais o tempo da cicatrização de uma ferida, ou da dor que acompanha a angina (ou o parto), tem-se que curá-los imediatamente. Ninguém mais pensa no tempo como um escultor...” (FAVERET, 2007, p. 36).

Houve também uma quebra no eixo vertical das identificações. As instituições modernas possuíam uma forma (Estado, Família e Igreja) e serviam ao sujeito enquanto modelos identificatórios, dando ao processo da subjetivação da identidade um caráter predeterminado. Na contemporaneidade isto é desconstruído, na medida em que encontramos hoje uma diversa gama de referências identificatórias possíveis para o sujeito, elas anulam-se em sua persistência concomitante.

Ao perdermos o “bom-senso”, perdemos conjuntamente o senso de limite. Deixamos-nos levar então pela “tecnociência”, que exila e expulsa a categoria do impossível. Este já não é mais deslocado, postergado, mas radicalmente exilado. Com o fim dos limites, a moral atual torna-se uma eterna busca de satisfação plena pessoal. A satisfação é vendida como possível para qualquer desejo. Há então um expurgo da falta, que é em última instância, pedra angular e fundamental do desejo.

O gozo então torna-se a palavra de ordem, “O mandamento de gozar a qualquer preço e a desvalorização do passado se articulam a um grande investimento nas gratificações imediatas, no que se pode consumir” (Ibid., p. 39). A autora ainda diz: “Seguindo a palavra de ordem “nada é impossível”, acabamos por crer numa satisfação plena, da qual o consumismo é testemunha e frente à qual não inscrevemos mais a possibilidade do fracasso.” (Ibid., p. 41).

A figura que emerge em nossos tempos, segundo esta autora, não é mais a de Édipo, mas a de Narciso. Aquele que não conhece alteridade, obedecendo ao imperativo de gozo a qualquer custo, perdendo sua vida na falta de limite, na falta de uma falta simbólica que se inscreva.

#### 4 ANOREXIA

A partir destes pontos podemos nos indagar sobre a questão da anorexia, este sintoma tão particular que se apresenta cada vez mais nas manchetes e noticiários da nossa sociedade, constituindo um verdadeiro desafio para a clínica contemporânea. Ela não é um sintoma "novo", posto que temos o retrato histórico de várias possíveis anorexias através dos séculos. Da mesma forma, é inegável o crescimento destes casos na contemporaneidade. Nossa hipótese é que isto se deve a esta configuração cultural da atualidade, já exposta anteriormente.

No início da obra freudiana já encontramos teorizações sobre a *anorexia nervosa* dentro de uma dimensão sintomática, relacionando a perda de apetite com a forma de lidar com a perda do objeto. Em sua correspondência com Fliess Freud (1895, p. 283) afirma que:

A neurose nutricional paralela à melancolia é a anorexia. A famosa *anorexia nervosa* das moças jovens, segundo me parece (depois de cuidadosa observação), é uma melancolia em que a sexualidade não se desenvolveu. A paciente afirma que não se alimenta simplesmente porque não tem *nenhum apetite*; não há qualquer outro motivo. Perda do apetite - em termos sexuais, perda da libido.

Freud ainda considera a “anestesia histérica” presente na melancolia como mecanismo “análogo a anorexia nervosa (repulsa).” (Ibid., p.286).

Não é sem motivo que ele relaciona a anorexia com a melancolia, por considerar que ambas resultam de uma dificuldade do sujeito em lidar com a perda do objeto.

“No processo anoréxico revela uma dificuldade do sujeito em lidar com a perda, à realização de um luto. Neste momento de sua obra, essa perda de libido pode ser entendida como uma deserotização da atividade oral, já que, aqui, a anorexia é articulada com a melancolia. Em nenhum outro momento, porém, Freud fará este paralelo, passando a relacionar a anorexia com a histeria e conseqüentemente, com um aumento da erotização na zona oral que perturbava as atividades aí situadas.” (Silva & Bastos, 2006, p. 98)

A anorexia, enquanto fenômeno da recusa de alimentação pode apresentar-se em todas as estruturas, mas como trabalharmos aqui sobretudo com sua face neurótica, encontramos a possibilidade de ler, na anorexia, um sintoma, uma mensagem da forma com que sujeito se posiciona na vida, ou melhor, na forma como o sujeito se relaciona com o Outro. Desta forma adquirimos a possibilidade de ver a anorexia como um *comer nada* que difere-se radicalmente do *não comer*, afirmativa já foi proposta por Lacan (1958/1998).

O não radical e constante da anorexia diante do alimento que lhe é ofertado, ou melhor, diante da demanda do Outro, faz com que muitas vezes a anorexia seja vista como separação. Porém alguns autores discordam, pois como a anorexia é um sintoma que define o corpo, podendo levar à morte. A anorexia seria então uma separação mal-sucedida, como podemos ver no trabalho de Silva e Bastos (2006).

No processo de subjetivação do sujeito neurótico, acontecem algumas anorexias leves e passageiras nos primeiros anos da infância, quando ele se mostra inapetente a algum objeto em especial, um tipo de alimento, um brinquedo, etc. Estas recusas parciais são formas de inserir uma falta neste Outro sufocante, totalizante, que confunde o amor com, por exemplo, a alimentação.

A psicanálise nos mostra que para que ocorra o advento do sujeito, é necessário que este Outro seja, de alguma forma, barrado. Não se nasce sujeito do desejo, o sujeito surge a partir do movimento de alienação e separação da cadeia de significantes. Operações que

funcionam de modo extremamente conjugado. É necessário que uma falta primordial se coloque ao sujeito, sendo o seu *motor* constitutivo, uma vez que o sujeito é o sujeito do desejo e este se dá através da falta. Não podemos confundir a anorexia com a castração, posto que na primeira a recusa é sobretudo de um objeto vindo do Outro. A anorexia é sobretudo um sintoma que se apresenta devido a uma dificuldade na relação do sujeito com o Outro. Acerca disso Silva e Bastos (2006, p. 99) nos dizem:

“[...] pode-se afirmar que na anorexia o Outro primordial, ao ser convocado no lugar daquele que não tem, daquele marcado pela falta, responde com o alimento, ou seja, confunde seus cuidados com o dom de seu amor. Diante da angústia por não saber o que o sujeito lhe está demandando, por não entender o que o choro do bebê significa, o Outro responde com alimento, ou seja, reduz a falta à falta de alimento. O Sujeito, massacrado pelos cuidados do Outro, encontra como solução, como via de sustentação de seu desejo, a recusa do objeto oral. O sujeito propõe que o Outro busque um objeto de desejo além dele, fora dele, porque assim ele próprio encontrará o rumo do seu desejo. Recusar o alimento é, portanto, assegurar que algo falta no Outro, que a falta não pode ser reduzida a falta de alimento, e mais, que a falta é estrutural, não podendo ser reduzida por nenhum objeto.”

O ensino laciano indica que o campo do Outro não é de todo significante, existe, como efeito da linguagem, um objeto que é o resto da operação significante, um objeto particular que cai do Outro como não significável. Este objeto, chamado de objeto *a*, é tradutor desta falta que se insere no sujeito e no Outro. Através dela, colocada em cena pelo objeto *a*, o sujeito é capaz de constituir alguma separação do campo do Outro. O sujeito sai então de uma posição de alienação nos significantes do Outro, possibilitando assim um processo de separação. E é nesse processo alienação/separação que o sujeito do desejo se inventa. A partir disto, as autoras comentam:

“[...] recusar os significantes, o sentido do Outro, posição que levaria, em última instância, à morte, ou à impossibilidade de vida simbólica. Por outro lado, para não ficar retido nas malhas significantes, o sujeito consentiu na alienação aciona estratégias de separação de acordo com o que pode localizar no Outro

como falta. A Anorexia ilustra bem que há diferentes saídas para a separação, saídas que não são independentes do modo com que se efetua a alienação” (Ibid., p. 102).

Vemos então na questão da anorexia, uma convocação do sujeito ao desejo do Outro. Colocando em um jogo mal-sucedido a pergunta: "até que ponto o Outro me quer", ou melhor, "o que o Outro quer de mim". A anorexia pode ser vista então como uma pseudo-separação, posto que nela encontramos uma tentativa de separação deste Outro, para que o sujeito desejante possa se colocar. Mas ao mesmo tempo, nesta mal-fadada estratégia, o sujeito define seu corpo, através da recusa de alimento e concomitantemente a isso o torna fático. Seu corpo torna-se o objeto do questionamento "até que ponto o Outro pode perder algo?", que pode se desdobrar na pergunta "será que o Outro pode me perder?". Esta tentativa de separação é fracassada, pois neste sintoma em particular, é um outro que se apresenta aos cuidados do sujeito, geralmente a mãe, atendendo a este chamado, confundindo mais uma vez sua demanda de amor com uma demanda de cuidado, alimentares, por exemplo.

## 5 CONCLUSÃO

Talvez possamos ver no crescente número dos casos de anorexia, algo do reflexo de nossos tempos. Nesta configuração cultural em que a falta, a categoria do impossível, é cada vez mais expulsa do discurso. E através de seu corpo, limite fronteiro de sua subjetividade, que mais uma vez o sujeito acha alguma forma de se colocar enquanto sujeito desejante, sujeito movido pela falta, sujeito que vive através da falta.

E como uma produção cultural é no fundo uma fiel testemunha da cultura produtora, no ato anoréxico perderíamos ler um pedido como o declarado na canção *Protège-*



*moi* do grupo contemporâneo Placebo: “*Protège-moi de mes désirs*” (MOLKO, 2004), proteja-me de meus desejos. Ou através da obra da artista contemporânea Bárbara Krugger, na qual ela propõe: *Your body is a battleground* (1989), seu corpo é um campo de batalha.

Indo mais além, no início do século XX, na obra de Franz Kafka (escritor tcheco considerado um divisor de águas do modernismo europeu) encontramos um conto que, dentro do conceito freudiano de *a posteriori*, pode nos dizer algo sobre anorexia.

No conto *Um artista da fome* Kafka (1996) nos conta a história de um jejuador profissional, um verdadeiro artista da fome, que colocava na miséria do seu corpo o objeto de contemplação de toda uma cidade. Ele podia passar vários e vários dias sem comer, estando preso a uma jaula, e tal qual um animal circense era um objeto de diversão e admiração de seus espectadores. Havia quem apoiasse e quem achasse absurdo, quem o ajudasse e se revoltasse. Mas ele, verdadeiro artista que era, fazia de sua recusa um objeto de paixão, despertando em todos os que passavam algo no tocante à falta do sujeito desejante. O *artista* gozava com isso, e sem dúvida o fazia em seu corpo. O seu definhar era um ponto de gozo para ele e para todos os que o viam.

Sua arte pedia que ele fosse além, sustentasse cada vez mais essa fome, a possibilidade de se superar, e por que não, de se separar. Ao contrário de todos os acordos anteriormente estabelecidos com seus empresários e patrocinadores, que estabeleciam um número de dias ao jejum, ele sabia, e somente ele sabia, que podia ir além. É essa certeza que o faz, em certa ocasião, ir além da data prevista pelo contrato, sendo esquecido por todos em sua modesta jaula. Quando descoberto, à beira da morte, Kafka (1922/1996, p. 24) faz com que o artista fale belamente sobre este *comer nada* da anorexia, ao fiscal que o encontra:

- Sempre desejei que admirassem minha resistência.
- Claro que a admiramos – disse o fiscal, amavelmente.
- Mas não deviam admirar.

– Está certo, não admiramos, então, mas por que diz isto?  
– Porque tenho que jejuar, não posso evitá-lo.  
– Que tipo você é! – exclamou o inspetor – Por que não pode evitá-lo?  
– Porque não consegui encontrar comida a meu gosto – respondeu o artista, erguendo um pouco a cabeça e falando junto ao ouvido do outro, para que não se perdesse uma sílaba. – Se a tivesse encontrado, creia que não teria feito nada disto e me empanturraria como o senhor ou qualquer outro.

[...] Foram estas suas ultimas palavras, mas nos olhos apagados restava a firme, embora não mais orgulhosa, certeza de que continuaria a jejuar.

Provavelmente esta seja a melhor forma de terminar este trabalho, posto que o trecho kafkiano, através da conclusão de seu conto, nos diz mais sobre a anorexia do que mil páginas de tratados sobre síndromes e fenômenos.

## REFERÊNCIAS

- FAVERET, B. M. S. et al. “Eros no século XXI: Édipo ou Narciso?” In: *Tempo Psicanalítico*. Rio de Janeiro: SPID, 39:35-50, 2007.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. (1895). *Rascunho G: Melancolia*. vol. I.
- \_\_\_\_\_. (1910). *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*. vol. XI.
- GARCIA-ROZA, L. A.. *Introdução à metapsicologia freudiana*. vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- KAFKA, F. (1922). *Um artista da fome e a Metamorfose*. Rio de Janeiro: Edições Ediouro, 1996.
- KRUGER, B.. *Your body is a battleground*. Cartaz, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlim, 1989.
- LACAN, J. (1958). “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor. 1998.
- MOLKO, B. 2004. “Protége-moi”. Intérprete Placebo. In: *Once More With Feeling*. Emd. Faixa 17 (3 min 14 s). Remasterizado em digital.
- MOTTA, L. e RIVERA, T. “Encarnação da subjetividade/ Subjetivação da carne: notas sobre a alteridade e o corpo”. *Interações*, 17:55-70. 2004.
- NASIO, J.-D. 1993. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 171p.
- POLLO, V. 2004. “Exílio e retorno do corpo: Descartes e a psicanálise”. In: *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência*. Contracapa. Rio de Janeiro. p. 15-28.
- RIBEIRO, M. A. C. 2004. “O traço que fere o corpo”. In: *Retorno do exílio: o corpo entre a psicanálise e a ciência*. Contracapa. Rio de Janeiro. p. 47-58.
- SILVA, A. N. e BASTOS, A. 2006 . “Anorexia uma pseudo-separação frente a impasses na alienação e na separação”. In: *Revista Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, 18:97-109.
- SOLER, Colette. 1989. *O corpo no ensinamento de J. Lacan*. Campo Freudiano. Belo Horizonte.

## BODY AND ANOREXIA, CONTRIBUTIONS OF PSYCHOANALYSIS AND CULTURE

### ABSTRACT:

Through this study, we intend to ask ourselves about anorexia, and their relationship with the body and culture. What this symptom can tell us about the way that the subject establishes his relationship with the Other? The body of the anorexic show a paradox for psychoanalysis, the “Meagers/Phallicisation” in this symptom show us the radical side of the psychoanalytical statutes of the body, drive and “jouissance”.

The anorexic, to assert his desire, uses a bad strategy of separation, which meagers his body arresting him in a more voracious alienation into the Other desire. His symptom is a desperate attempt to insert a lack in this devastating Other.

From this, we can contemplate if there is a relationship of the current configuration of culture with the increasing cases of anorexia. The contemporaneous, in an attempt to expel the lack of the speech, fall in the same mistake of the modernism, which didn't considered the subject in his relationship with the “jouissance”.

**KEYWORDS:** Anorexia. Body. The Contemporaneous.

## CORPS ET ANOREXIE, LES CONTRIBUTIONS DE LA PSYCHANALYSE ET DE LA CULTURE

### RÉSUMÉ:

Dans cet article les auteurs proposent approcher l'anorexie et ses relations avec le corps e la culture. Qu'est-ce que le symptôme anorexique peut dire a propos de la manière que le sujet être en liaison avec le Autre? Le corps du anorexique se présente comme un paradoxe pour la psychanalyse: l'affaiblir/la phallicisation dans cette symptôme se montre comme la face plus radicale de les concepts de corps, pulsion et jouissance.

Le positionnement du anorexique comme sujet désirant se montre comme une stratégie que provoque l'affaiblissement du corps arrêté voracement à l'alienation de l'Autre. Le symptôme comme une tentative désespéré de mettre dans l'Autre écrasante la manque. Les auteurs partent de la relation entre la culture contemporaine et l'augmente croissant de cas de anorexie. Le contamporain expulse la manque du discours; le même erreur du modernism que déconsidérerait le sujet en relation avec la jouissance.

**MOTS-CLÉS:** Anorexie. Corps. Le contemporain.

Recebido em 02/02/2009

Aprovado em 24/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## O LABIRINTO CONTRARIA O LINEAR

*Claudio Alexandre de Barros Teixeira\**

### RESUMO:

*O labirinto contraria o linear* tem como objetivo investigar a relação entre os textos visuais da poesia barroca portuguesa e obras da modernidade como *Le Livre* de Mallarmé, *Finnegans Wake* de James Joyce e *O escritor*, de Ana Hatherly, a partir da noção de labirinto como estrutura ou rede que propicia diferentes caminhos de leitura e interpretação, idéia próxima ao conceito de obra aberta, formulado por Haroldo de Campos e Umberto Eco. Ao longo do artigo, abordamos aspectos históricos da arquitetura dos labirintos, sua transposição para a forma literária, ainda na antiguidade, seu desenvolvimento na época barroca e os paralelos possíveis com as obras de vanguarda da segunda metade do século XX e início do XXI, que demandam uma outra forma de participação do leitor, numa reinvenção da leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Labirinto. Barroco. Vanguarda. Poesia visual. Emblema.

---

\* Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com dissertação sobre a poeta Ana Hatherly. Com o pseudônimo de Claudio Daniel, publicou diversos livros de poesia, ficção e ensaio, entre eles *Jardim de Camaleões* (São Paulo: Iluminuras, 2004) e *Figuras Metálicas* (São Paulo: Perspectiva, 2005). Endereço de correspondência: Avenida Moema, 388, ap. 13, CEP 04077-021, São Paulo (SP), Brasil, tel. (11) 5051-4284, e-mail: claudio.dan@gmail.com.

A palavra *labirinto*, escreve Jorge Luis Borges (1982, p. 98) no *Livro dos seres imaginários*, vem do grego *lábrys*, ou machado de dupla lâmina, símbolo encontrado no palácio do rei Minos, na ilha de Creta, local identificado com o mítico labirinto projetado por Dédalo e habitado pelo Minotauro. Esta possível origem etimológica é aceita por dicionários e enciclopédias como *The Tormont Webster's Illustrated Encyclopedic Dictionary* (1990, p. 940) ou o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina* (HARVEY, 1987, p. 300), mas é contestada hoje por filólogos e etimologistas.

Segundo Carlos Rehermann (1999, p. 15), “na época da construção do palácio, o machado duplo era chamado *peleky*, e não *lábrys*, o que parece desarticular aquela teoria.” Com efeito, prossegue o autor, estudiosos como Isidoro de Sevilla derivam a palavra de *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado), formando o termo grego *labyrinthos*, de onde provém o latino *labyrinthus*. (Ibid., p.15). Assim, a palavra teria o sentido de “trabalho para sair (se o labirinto é uma prisão); trabalho para entrar (se o labirinto é uma proteção para um tesouro)” (Ibid., p. 15). No primeiro caso, o centro dessa alegoria geométrica abriga um monstro; no segundo, é uma via para a vivência do sagrado, como ocorre na arquitetura simbólica do Cristianismo — e podemos recordar o labirinto da igreja de São Reparus, comentado por Ana Hatherly (1983, p. 82) em *A experiência do prodígio*:

O mais antigo labirinto cristão que hoje se conhece parece ser o da igreja de São Reparus, em Orléansville, na Argélia, uma construção do século IV. Esse labirinto é quadrado, como os romanos, executado em pedras de cor, tem um diâmetro de cerca de três metros e está rodeado de numerosos emblemas, divisas, símbolos e sinais, e também, nas paredes, de painéis constituídos por labirintos de letras iguais, em estrutura, aos que encontramos ao longo de toda a Idade Média e depois, já durante o Maneirismo/Barroco, período ilustrado por exemplos portugueses da época e cuja leitura deve ser feita a partir do centro.

Autores como Hermann Kerr, Carl G. Jung e Gustav R. Hocke estudaram o tema em suas conotações simbólicas, estéticas e culturais; o que nos interessa neste ensaio é

investigar o labirinto como estrutura que propicia diferentes vias de significação, em paralelo com a teoria da obra aberta, formulada por Umberto Eco e Haroldo de Campos. Sendo assim, não faremos um levantamento exaustivo da variada gama de significados do labirinto, mas uma breve abordagem diacrônica para posterior análise estrutural.

Conforme demonstram as descobertas arqueológicas, as origens do labirinto remontam a cultos religiosos realizados em grutas, no período da pré-história, com manifestações posteriores no Egito, Grécia, Roma, Oriente e Europa cristã. Formas labirínticas foram encontradas na base de algumas pirâmides egípcias, na Acrópole, no teatro de Atenas, no túmulo de Augusto, em Roma.

Os labirintos europeus eram circulares, quadrados, poligonais ou cruciformes e construídos em pedra, madeira ou ainda inseridos nos jardins, na forma de labirintos vegetais, como o construído em Nuremberg, em 1676. Gustav Hocke (2005, p. 14) cita um curioso “labirinto óptico” projetado por Leonardo da Vinci, “formado por uma câmara octogonal, cujas paredes seriam todas revestidas por espelhos.”

Para o artista italiano, segundo Hocke (Ibid., p. 163), tratava-se apenas “do simbolismo abstrato e racional do infinito e das forças convulsivas que nele agem, sem destruir-lhe a ordem. Em seu centro, encontra-se o ser ‘enigmático’, o homem”. A representação geométrica destinava-se a “compreender o ‘enigma’ homem e seu mundo contraditório através de uma perspectiva anatural” (Ibid., p. 163). Esta interpretação é derivada do espírito científico e humanista do Renascimento; em sua origem, porém, o labirinto tem uma natureza essencialmente religiosa.

Com sua teia de percursos intrincados que provocam desorientação<sup>1</sup> ou terror no peregrino que se dispõe a atravessá-lo, o labirinto representa a confusão da alma imersa no

---

<sup>1</sup> “O vocábulo inglês *maze* (labirinto) significa também: admiração (*stupore*), estupefação diante do incompreensível” (HOCKE, 2005, p. 167).



mundo profano e também a jornada cuja meta é a conquista espiritual. “O labirinto”, afirma Ana Hatherly (1983, p. 83), “era a forma ideal para representar simbolicamente os perigos e as dificuldades de percurso que se deparam ao peregrino que tenta atingir a Jerusalém Celeste, a cidade de Deus, ou seja, a união com Cristo.” Essa metáfora arquitetônica buscava “proporcionar simbolicamente ao homem um confronto consigo próprio através dum combate-percurso cujo objetivo é destruir o mal (se no centro estiver um monstro) ou alcançar a salvação (se no centro estiver a Igreja)” (Ibid., p. 87). Neste sentido, é “uma via iniciática de transmutação da consciência”, conforme diz o estudioso português Lima de Freitas (1985, p. 70)<sup>2</sup>.

Os primeiros labirintos construídos pelas civilizações agrárias, em forma de espiral, eram unicursivos, diz Freitas, permitindo “um só percurso, sempre curvo, conduzindo fatalmente ao centro; as dificuldades de percurso ou do jogo labiríntico (recordemos que os jogos possuem origem divinatória ou sagrada) residem nos obstáculos, encontros perigosos, provas ou enigmas” que o peregrino deve vencer.” (Ibid., p. 69). Já os labirintos de base quadrangular das civilizações urbanas são multicursivos: “cada homem irá fazer a sua escolha no campo indefinido das possibilidades e das virtualidades”, não raro padecendo com “o erro, a perda do sentido, a desorientação” (Ibid., p. 70).

Em ambos os casos, nos labirintos unicursivos ou multicursivos, a decodificação se faz a partir do centro, que é “a questão verdadeiramente crucial da geometria dos labirintos”, pois constitui “um lugar estático e extático de morte e ressurreição, de confronto final e de prova última” (Ibid., p. 69). Nos labirintos cruciformes, ele é o ponto de intersecção entre a linha vertical e a horizontal, englobando “o superior e o inferior, o céu e o

---

<sup>2</sup> O próprio universo, segundo uma tradição que remonta a Plotino e recorrente na cultura medieval e barroca, seria um gigantesco labirinto poético criado por Deus para confundir os homens: um enigma cuja resolução equivale ao sentido da iluminação, já que o labirinto seria um espelho “onde se reflete a face do próprio arquiteto” (FREITAS, 1985, p. 71).

inferno, a luz e a sombra (...), ventre fechado e aberto de todos os mistérios.” (Ibid., p. 74). A busca ou decifração desse centro fixo orienta todo o percurso de jornada arquetípica, e equivale à busca de um *sentido* na obra literária, em torno do qual se constrói a trama ficcional imaginativa, com múltiplas peripécias e jogos interpretativos.

Nos labirintos unicursivos, ainda que o percurso seja dificultoso, pelos obstáculos encontrados ao longo do caminho, ainda há certa linearidade, típica das narrativas clássicas, uma vez que “prosseguindo-se na via até ao fim o centro é sempre atingido; prosseguindo-se ainda, percorre-se a espiral em sentido inverso e volta-se à entrada” (Ibid., p. 69). Essa linearidade é definida por Umberto Eco (1976, p. 43-44) em seu comentário sobre as figuras alegóricas e emblemas medievais como a “poética do unívoco e do necessário”, subordinada a um “cosmo ordenado numa hierarquia de entes e leis” que o discurso poético “pode aclarar em mais níveis, mas que cada qual deve entender da única maneira possível, que é instituída pelo logos criador.”

Numa relação simbólica com o sistema político verticalizado, diz o autor italiano, a ordem da obra de arte medieval “é a mesma de uma sociedade imperial e teocrática; as regras de leitura são regras de um governo autoritário, que guiam o homem em cada um de seus atos”<sup>3</sup> (Ibid.). Já nos labirintos multicursivos, o aspecto lúdico e profano subverte a linearidade da jornada, oferecendo ao peregrino um amplo leque de trajetos: a univocidade teocrática cede vez a uma arquitetura plurívoca.

Com efeito, o labirinto foi perdendo suas funções religiosas ao longo dos séculos, passando a ser valorizado como passatempo ou elemento decorativo nas *villas* romanas, como no famoso labirinto de Conímbriga. A estrutura geométrica perdeu seu centro

---

<sup>3</sup> Em sentido análogo, diz Freitas (1985, p. 70): “Na antiga vocação da Cidade como Cosmos o desenho labiríntico é bem o símbolo quadrangular de um percurso paradigmático, centrado e hierarquizado como o poder dos monarcas, ritualmente organizado como procissão coletiva que reproduz ‘coreograficamente’ os ritmos do Céu e da Terra, o mistério da encarnação dos deuses, os ciclos da vida, da morte e ressurreição.”

(sentido) simbólico: “uma vez eliminado esse centro mágico-místico, o caráter religioso do percurso dissolve-se, restando apenas o esqueleto racional, ou seja, o seu desenho, que, pela sua complexidade, se torna então apenas desafio à inteligência e à perícia: jogo” (HATHERLY, 1983, p. 87). O caráter lúdico da arquitetura labiríntica tem o seu equivalente literário nos textos visuais do barroco português, em que a pluralidade de leituras é obtida pela disposição espacial das palavras e linhas e pelo emprego de recursos como o emblema, o acróstico, o anagrama, a “escrita diabólica” (texto redigido ao contrário, para ser lido no espelho), a figuração textual mimética de cálices, crucifixos, mapas celestes ou hieróglifos.

Os *labirintos poéticos*, como esse gênero passou a ser conhecido, desenvolveram “um novo modo de ler os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura” (HATHERLY, 1995, p. 12), subvertendo o “percurso horizontal da esquerda para a direita, de cima para baixo. Desse processo de subversão e de liberação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada” (Ibid., p. 38). O labirinto poético demanda não apenas o *pensamento*, mas sobretudo o *olhar* de quem o observa: “já não se trata de acompanhar um texto por uma imagem ou vice-versa, trata-se de produzir um texto que seja simultaneamente texto e imagem, numa só consistência, como aconteceu na Antiguidade” (Ibid., p. 45).

Comentando os textos visuais do poeta latino Públio Optaciano Porfírio, do século IV, que inaugurou no Ocidente a tradição do labirinto, Ana Hatherly diz que, nesses poemas, “forma, cor, metro, signos constituem um tecido de relações tão interdependentes quanto vitais para a construção global do texto que, através da comunicação icônica, é concebido para funcionar a partir de um primeiro impacto visual” (Ibid., p. 74). Esta definição poderia ser aplicada a um poema de 1743, como o *Soneto acróstico esférico*, de frei Francisco da Cunha, dedicado à rainha Maria Thereza da Áustria, cujo nome “determina a composição e a colocação dos versos” (Ibid., p. 48). Nesse labirinto, o centro é ocupado pela letra A

maiúscula, e à sua volta são dispostos, de maneira circular, formas visuais, palavras e frases compostas a partir das letras do nome da soberana, que devem ser lidos da circunferência para o centro, num procedimento que incorpora o movimento rotatório ao ato da leitura.

A fusão híbrida de texto e imagem e a diversidade de vias interpretativas que verificamos nos textos visuais barrocos já se encontravam na escrita hieroglífica, nos pictogramas sumérios, nos ideogramas orientais, nos labirintos poéticos de Porfírio, nas *technopaigniae* gregas, nas *carmina figurata* medievais, nas composições renascentistas, mas é no barroco que alcançariam seu fulgor maior, quando, segundo Affonso Ávila (1994, p. 58), a forma artística “se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos”, apelando para “os recursos da impressão sensorial”, não desejando apenas “conter a informação estética.”

O poeta barroco visava comunicar a mensagem artística sob um grau de tensão que levasse o espectador “da simples esfera da plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente — mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres” (Ibid., p. 58). Para obter esse efeito encantatório, diz Ávila, o poeta barroco adotou um “processo lúdico de encadeamento seja de formas plásticas, seja de palavras” (Ibid., p. 95).

O caráter altamente sensorial do labirinto poético está presente não apenas em sua configuração visual, mas também na estrutura sonora: a repetição de uma frase, palavra ou mesmo de um fonema era “um elemento altamente significativo (...), reinserindo-se pelo menos em parte, na categoria dos *mantras*, das ladainhas, das litanias e das outras formas de oração encantatória” (HATHERLY, 1995, p. 108-09). A forte sugestão sonora e visual dos labirintos poéticos relacionava-se com uma visão mágica do mundo, resultante da “fusão do paganismo, do cabalismo e do hermetismo em geral, que estão na base dum complexo sincretismo filosófico e estético” (Ibid., p. 109), tendência cultural heterodoxa que atravessou

a Idade Média e o Renascimento para desembarcar na cultura miscigenada do barroco, em que conviviam a ascese mística da fé católica, a herança de antigas heresias e religiões pagãs e a luxúria das formas de representação estética. A visão mágica do mundo é traduzida no labirinto poético pelo “simbolismo místico de sons, letras, números, formas geométricas” (Ibid., p. 109), de onde podem ser extraídos “níveis de significação neles ocultos e sobrepostos (...) quer a sua intenção seja mágica, mística, laudatória ou simplesmente lúdica” (Ibid., p. 108).

Os labirintos, portanto, “são adivinhas, textos codificados para serem decifrados por um destinatário, contendo uma mensagem particular, independentemente da língua ou do sistema de línguas neles usados e qualquer que seja o tipo de mensagem transmitida” (Ibid., p. 107). Essas composições, diz Ana Hatherly (p. 95), “refletem um gosto pelo intrincado e pelo rigor do pensamento científico, a que se alia um desejo de demonstrar capacidades excepcionais — espetaculares — geradoras de admiração e espanto”.

Nos labirintos poéticos, as leituras podem ser feitas de baixo para cima, na diagonal ou ainda de modo similar ao movimento do cavalo no jogo de xadrez, permitindo assustadoras cifras de decodificação, que ultrapassam 14 mil combinações (Ibid., p. 56). A construção do labirinto poético, porém, não é arbitrária: ela obedece a “um conjunto de regras fixas que devem ser conhecidas tanto do autor como do leitor” (Ibid., p. 106), numa cumplicidade de referências culturais, “a fim de que esse possa decifrar, além da mensagem fornecida pelas palavras do texto, a mensagem implícita na correlação existente entre texto e estrutura, onde a profunda mensagem simbólica reside” (Ibid., p. 106-107).

As regras de composição foram codificadas em tratados como a *Arte poética espanhola*, de Juan Diaz Rengifo, e a *Fuente de Aganipe o rimas várias*, de Manuel de Faria e Souza, publicados no século XVI. No livro de Rengifo, lemos capítulos dedicados à criação de *labirintos de versos*, em que a multiplicidade de leituras é facilitada pela disposição

espacial das linhas, e *labirintos de palavras*, em que as unidades semânticas são combinadas em diferentes seqüências.

Uma outra modalidade é o *labirinto de letras*, em que o poeta deve decidir “quais as letras que quer nos lugares que convém à formação das figuras que pretende compor”, diz Ana Hatherly (Ibid., p. 47) em *A casa das musas*. Estes labirintos, segundo o tratado de Rengifo, podem assumir formas “en figura redonda, ò quadrada, ò pintando una ave, ò un arzol, ò una fuente, ò una cruz, ò uma estrella, ò outras figuras desta manera” (Ibid., p. 47). O aspecto gráfico do labirinto de letras está diretamente relacionado com o princípio do acróstico, nome que designa “as composições poéticas nas quais certas letras formam uma palavra ou frase, no geral um nome próprio”, que podem ser lidas “na vertical, de cima para baixo ou no sentido inverso”, segundo a definição de Massaud Moisés (2004, p. 11), em seu *Dicionário de termos literários*.

O acróstico, diz Ana Hatherly (HATHERLY, 1983, p. 149), tem origem na “prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação, ou seja, o conhecimento de Deus”. O *Enigma de Sator*, inscrição descoberta em Pompéia cuja origem remonta ao século III d.C., por exemplo, é composto de apenas cinco palavras, que podem ser lidas tanto na vertical quanto na horizontal, e ainda da esquerda para a direita e da direita para a esquerda:

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

Este labirinto, diz Ana Hatherly (Ibid., p. 99), permite a criação de “treze frases anagramáticas” e ainda da frase latina *Pater Noster*, por meio de uma leitura feita conforme a técnica do “salto de cavalo”. É possível obtermos também o monograma de Cristo, AO, que indica o Alfa e o Ômega, o Início e o Fim. O sentido geral desse poema enigmático, segundo Gustav R. Hocke, citado por Ana Hatherly, seria o seguinte: “Deus (*Sator*) domina (*tenet*) a criação (*rotas*) e as obras dos homens (*opera*)” (Ibid., p. 99), mas é possível haver outras camadas de leitura a partir da recombinação das letras, conforme o princípio do anagrama (a palavra *rotas*, por exemplo, se transforma em *tarots*).

Ana Hatherly define o anagrama como a “comutação das letras duma palavra (ou palavras) duma frase de modo a, por novo(s) arranjo(s), se formar(em) outra(s) diferente(s) da(s) primeira(s), sem que seja portanto necessário respeitar a ordem da sua colocação original” (Ibid., p. 185). Um exemplo de anagrama citado pela autora é a frase latina AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM, que se transforma em outra: VIRGO SERENA PIA MUNDA ET IMMACULATA. A técnica do anagrama foi utilizada em diversas obras literárias do barroco, como o *Jardim anagramático de divinas flores lusitanas, hespanholas e latinas*, de Alonso de Alcalá y Herrera, que contém 686 anagramas em prosa e verso, em geral de caráter laudatório. Composições como o *Anagrama aritmético* ou o *Anagrama ortográfico*, de autoria desconhecida, chamam a atenção pelo modo como as palavras, letras, números e figuras geométricas são ordenados: no *Anagrama aritmético*, temos um triângulo dentro de um círculo dentro de um quadrado, com as palavras dispostas em sentido horizontal, na diagonal e de cabeça para baixo, com os números inseridos nas laterais e no centro da composição, onde lemos o nome da rainha Maria Sofia Isabel. Segundo Ana Hatherly (1995, p. 32), a chave para a compreensão deste poema foi dada pelo próprio autor, que assim decifra a sua simbologia numérica:

Os Nomes de Maria Sofia Isabel têm 16 letras e são constituídos por três unidades. O número três significa a apreensão da Divina Sabedoria e a redenção da Alma à Divina Vontade. O número 6 denota perfeição e bondade. O número 10 é a idéia de Perfeição. Têm mais os 3 nomes que em cada um dos primeiros há o número 5 e no terceiro 6. O número 5 significa Bondade e o 6 perfeição da Bondade.

Já no *Anagrama ortográfico*, temos três círculos concêntricos, o primeiro com uma seqüência numérica, o segundo com uma seqüência alfabética e o terceiro com um ícone no centro à maneira de um mostrador de relógio, em forma de braço humano. Em ambas as peças, a leitura é complexa, exigindo um esforço de decodificação a partir das relações entre letras e números, que fazem surgir diferentes níveis de significados.

Uma modalidade específica do *labirinto de letras* é o chamado *labirinto cúbico*, “em que as letras estão de tal modo escalonadas que, começando pelas do primeiro verso, por todos os lados se hão-de encontrar na mesma ordem” (HATHERLY, 1995, p. 50). Como exemplo dessa técnica, em que o poema tem o mesmo sentido se for lido da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, de cima para baixo ou de baixo para cima, Horácio Costa cita um labirinto cúbico de autor desconhecido, composto de uma única sentença escrita em latim, *In utroque César*, ou “César en dos (o en ambas) direcciones”, ou ainda “César (el César, el emperador) en los dos lugares (Portugal y Brasil)”. Esse poema foi escrito em homenagem ao vice-rei Vasco César de Meneses e constitui “una espécie de panegírico muy condensado y metalingüístico, que puede ser leído al menos de dos maneras, vertical y horizontalmente” (COSTA, 1998, p. 56-57).

Ana Hatherly (1995, p. 50), por sua vez, cita o poema *Entrai José triunfante*, em que “o verso inicial (e único) é repetido com sucessivos defasamentos, como se fosse escrito em espiral, por exemplo sobre um cilindro que rodasse”. O “princípio da transformação cinética do labirinto”, diz a autora, “ilustra, mais uma vez, a importância do



jogo óptico, fulcral para a compreensão da arte do maneirismo-barroco” (Ibid., p. 50). Todos esses recursos de comunicação poética, integrados à estrutura visual do poema, constituem uma “representação emblemática<sup>4</sup>” ou “expressão hieroglífica da multiplicidade de significado do texto, que reflete a multiplicidade do significado do mundo” (1980, p. 70), diz Ana Hatherly.

Segundo a autora portuguesa, “a multiplicidade e a mobilidade de imagens são o fundamento dinâmico da concepção da arte barroca em que impera, soberana, a alegoria” (Ibid. p. 70). A palavra *alegoria*, aqui, não indica apenas a simbolização concreta de conceitos abstratos, mas a “duplicação de significado, leitura em correspondência: texto sob o texto. Assim, toda alegoria é um anagrama *sui generis*, uma forma de desdobramento do significado, e logo uma forma de enriquecimento da leitura” (Ibid., p. 71)<sup>5</sup>. Em resumo: combinação, permutação, ambigüidade, mobilidade e pluralidade de leituras são as palavras-chave para a compreensão dos labirintos, regidos pelo “culto da engenhosidade, do artifício e do espetáculo, entendidos como jogo ou desafio intelectual” (Ibid., p. 155), que exigem a participação fruitiva do leitor, cúmplice do poeta.

Affonso Ávila (1994, p. 122) observou que o labirinto poético pode ser considerado uma forma de “estrutura aberta”, de acordo com o conceito de Umberto Eco, por ser um tipo de texto “susceptível de várias direções de leitura, isto graças ao artifício do ordenamento de versos e estrofes, da equivalência de sentido das frases e a sua permutável correspondência na organização gráfica do poema”. As leituras possíveis do labirinto, prossegue, “se multiplicam, tanto ao nível dos blocos, quanto das estrofes e dos versos,

---

<sup>4</sup> Conforme Walter Benjamin, citado por Ana Hatherly, “onde quer que reine o espírito do barroco está-se no domínio da representação emblemática” (HATHERLY, 1983, p. 70).

<sup>5</sup> Conforme escreveu Walter Benjamin (2004, p. 228) em seu livro sobre o drama barroco alemão: “Nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em muitos outros artifícios de linguagem, a palavra, a sílaba e o som, emancipados das correntes articulações de sentido, desfilam como coisas à espera de serem alegoricamente exploradas. A linguagem do barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos”.

podendo estes concatenar-se de modo compreensível, seja em linha horizontal ou vertical, seja mesmo em diagonal, obedecendo-se qualquer ordem de leitura dos versos” (Ibid., p. 122). A pluralidade de leituras obtida no labirinto poético, com efeito, aproxima-se do conceito de obra aberta, em que há um “feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis” (ECO, 1976, p. 12), no dizer de Giovanni Cutolo, governado “pelas leis de probabilidade” (Ibid., p. 10). A estrutura da obra aberta “torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas”, diz Umberto Eco (Ibid., p. 40), “manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias sem jamais deixar de ser ela própria”.

A mobilidade estrutural e a proliferação de rotas interpretativas podem ser encontradas em obras da modernidade como o *Livro*<sup>6</sup> inacabado de Mallarmé, poema labiríntico que, segundo Haroldo de Campos (1976, p. 18), “incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais”, superando a categoria de “obra circular”, que pressupõe certa linearidade espaço-temporal, definida já em sua estrutura material: o livro, com uma organização seqüencial do tipo início-meio-fim. O poeta francês, seguindo direção oposta à da lógica narrativa clássica, concebeu, segundo Haroldo de Campos (Ibid., p. 18), um “multilivro onde, a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações”.

As páginas desse poema inconcluso, afirma Umberto Eco (1976, p. 52), “não deveriam obedecer a uma ordem fixa”, mas seriam “agrupáveis em ordens diversas” numa “série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse a sua seqüência”. As folhas seriam “soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que, fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo” (Ibid., p. 53). A “estrutura dinâmica desse objeto artístico”, segundo o autor italiano,

---

<sup>6</sup> Os esboços do *Livro*, de Mallarmé, descobertos postumamente, foram publicados pela primeira vez em 1957 por Jacques Scherer. No Brasil, apenas alguns fragmentos foram traduzidos por José Lino Grunewald, no livro *Poemas de Mallarmé* (1990).

“pretende realizar um ditame de poética bem definido: *un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant*” (Ibid., p. 52). O caráter mutável, poliédrico do *Livro*, ao permitir a incessante criação e transformação de mensagens, afasta-se de uma concepção tradicional de *sentido*, que não é abolido, mas elevado ao infinito (ou, no mínimo, ao indeterminado).

Segundo Eco, no multilivro mallarmaico não se deveria encontrar “nenhum sentido fixo, assim como não era prevista uma forma definitiva: se uma só passagem do livro tivesse um sentido definido, unívoco, inacessível às influências do contexto permutável, tal passagem teria bloqueado o mecanismo todo” (Ibid., p. 53-54). A informação, na obra de arte aberta, torna-se exponencial: “quanto mais a estrutura se torna improvável, ambígua, imprevisível e desordenada, tanto mais aumenta a informação. Informação entendida, portanto, como possibilidade informativa, incoatividade de ordens possíveis” (Ibid., p. 162).

O *Livro* de Mallarmé, com a sua “arquitetura permutatória e tridimensional da escrita” (PINHEIRO, 1993, p. 167), antecipa, de certo modo, experiências interativas que se tornaram possíveis com as novas tecnologias eletrônicas, e em especial com a informática e a navegação na internet. Segundo Amálio Pinheiro (1993, p. 165-166),

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. (...) Trata-se verdadeiramente de um livro-limite, ‘o limite da própria idéia ocidental de livro’, como diz Haroldo de Campos (1969: 19), que desafia os nossos modelos habituais de escritura e aponta para o livro do futuro (...) que, segundo Blanchot (1959: 335), já não está verdadeiramente em lugar algum, nem se pode mais ter nas mãos.

A experiência realizada por Mallarmé em sua estética do inacabado e do permutável encontra paralelos em obras da vanguarda como o *Finnegans Wake* de James Joyce, onde “todo acontecimento, toda palavra, encontra-se em numa relação possível com

todos os outros e é da escolha semântica efetuada em presença de um termo que depende o modo de entender todos os demais” (ECO, 1976, p. 48). O principal recurso utilizado nessa escritura de ambigüidade radical, na opinião do pensador italiano, é o *pun* ou *calembour*: “onde duas, três, dez raízes diferentes se combinam de forma que uma única palavra se torne um nó de significados, cada qual podendo encontrar-se e correlacionar-se com outros centros de alusão abertos ainda a novas constelações e probabilidades de leitura” (Ibid., p. 49).

No campo da criação musical, é possível estabelecermos paralelos entre o princípio permutatório de Joyce e Mallarmé e obras como a *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, a *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio, ou a *Troisième sonate* para piano de Pierre Boulez, que incorporam a mobilidade, a permutação e a participação inventiva do músico, que tem a possibilidade de escolher a seqüência em que serão executados os movimentos de cada composição, e mesmo de intervir “na forma da composição, estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora” (Ibid., p. 37). Em tais composições, não existe a idéia de *conclusão*, de *permanência*, mas de contínua metamorfose, numa “nova dialética entre obra e intérprete” (Ibid., p. 39). Em vez de uma “forma univocamente organizada”, temos uma “possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete” (Ibid., p. 39). Portanto, “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Ibid., p. 40).

A pluralidade de vias interpretativas, no entanto, não significa primazia do aleatório; a “inteligência criadora” não é vencida pelo “puro automatismo e ao caos” (CAMPOS, 1976, p. 20). No percurso do labirinto multicursivo, como na leitura/execução de uma obra aberta, os “resultados frutivos” são “rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais do controle do autor” (ECO, 1976, p. 43), numa dialética entre acaso e logoi. Na *Sonata* de Pierre Boulez, por exemplo, há

cinco movimentos, ou *formantes*: Antífona, Tropo, Constelação, Estrofe e Sequência. A ordem destas seções nunca é a mesma em cada execução, mas o compositor declara obrigatória “a colocação do mais longo e mais importante dos cinco *formantes*, a Constelação, que deve ficar sempre no centro do edifício” (CAMPOS, 1976, p. 20). De modo similar, em sua *Klavierstucke XI*, Stockhausen apresenta 19 grupos sonoros que “que são distribuídos e devem ser lidos pelo intérprete segundo indicações que lhe deixam uma grande margem de liberdade na articulação geral do conjunto” (Ibid., p. 20-21). Já na *Sequenza per flauto solo*, de Berio,

o intérprete acha-se diante de uma partitura que lhe propõe uma textura musical onde são dadas a sucessão dos sons e sua intensidade, enquanto que a duração de cada nota depende do valor que o executante deseje conferir-lhe no contexto das constantes quantidades de espaço correspondentes a constantes pulsações de metrônomo. (ECO, 1976, p. 38).

Outra seria a atitude de rebeldia estética do compositor norte-americano John Cage, voltado “programaticamente ao caos e à pura franquia do acaso” (CAMPOS, 1976, p. 21), cujo método “se baseia na manipulação aleatória do jogo chinês de palitos da sorte, o I-CHING, com 64 possibilidades de permutação” (Ibid., p. 21). A incorporação do acaso como um fator determinante na obra de arte, tal como efetuado por Cage, é considerada pelo autor brasileiro uma espécie de “transposição, para a música, do *tachismo*, ou, mais exatamente, da *action painting*, cultivando-se o indeterminismo no seu grau mais elevado” (Ibid., p. 21). Essa transformação contínua da obra, que a cada execução é diferente, recorda outro conceito de Umberto Eco, a de *obra em movimento*, que não se limita à arte musical, tendo desdobramentos, inclusive, nas artes visuais, sobretudo nas esculturas móveis, ou *móviles*, de Alexander Calder, que nas palavras de Eco (1976, p. 51) são “estruturas elementares que

possuem justamente a capacidade de mover-se no ar, assumindo disposições espaciais diversas, criando continuamente seu próprio espaço e suas próprias dimensões.”

O conceito de *obra em movimento* poderia ser aplicado também a algumas peças da artista plástica brasileira Lygia Clark, e em especial a série de esculturas em metal designada *Bichos*, que podem ser manipuladas pelos espectadores, assumindo diferentes contornos visuais; Mary Vieira, com a sua *scultura mobile*, e Waldermar Cordeiro, com a obra *Aleatório*, também são considerados artistas representativos desse campo de pesquisa estética por Haroldo de Campos (1977, p. 25-26), que no livro *A arte no horizonte do provável* afirma: “a programação do acaso, sua integração na estrutura da obra, constitui hoje uma das preocupações dominantes da vanguarda internacional.”

O autor brasileiro cita, em defesa de sua afirmação, um adágio de Umberto Eco, para quem existe “uma dialética singular entre acaso e programa, entre matemática e aleatório, entre concepção planejada e aceitação livre daquilo que sucederá segundo precisas linhas (...) que não negam a espontaneidade, mas que lhe põem limites e direções possíveis” (Ibid., p. 26). Essa dialética é a pedra-de-toque de algumas das experiências mais radicais da vanguarda da segunda metade do século XX e início do XXI, e é nesse contexto que estudaremos agora o romance visual *O escritor*, de Ana Hatherly.

Lima de Freitas (1985, p. 71), no ensaio *Das geometrias labirínticas*, cita os “labirintos de via múltipla destituídos de centro”, em que a “arbitrariedade combinatória de todos os sentidos” equivale “à desaparecimento do sentido” (Ibid., p. 74): o peregrino descobre que o centro está em toda parte, “nem fora nem dentro, porque deixam de existir, a partir dessa consciência, o ‘dentro’ e o ‘fora’ irredutíveis da lógica corrente” (Ibid., p. 74). No livro *Sobre os espelhos*, Umberto Eco (1989, p. 338) define essa construção como uma “rede na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto”. Conforme o autor italiano, esse tipo de labirinto “pode ser finito ou (contanto que tenha possibilidade de expandir-se) infinito.

Em ambos os casos, dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto (...), seria sempre *ilimitado*” (Ibid., p. 339). Isto ocorreria porque “a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e a cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes.” (Ibid., p. 339).

Nesta “máquina de produzir desordem”, escreve Lima de Freitas (1985, p. 71), confluem o aspecto racional da geometria, ou seja, “estruturas ordenadoras evidentes para a consciência clara e pensante, manifestadas aos nossos olhos como forma, ordem espacial, número, matriz, invariante”, mas também um “abismo de caos” e “acelerador de incoerência”, ressaltando o caráter de jogo da construção labiríntica. A arquitetura excêntrica dessa modalidade de labirinto favorece um paralelo com *O escritor*, de Ana Hatherly, livro sem palavras formado por linhas, formas gráficas, cores, letras, números, dispostos numa ordem geométrica caótica no espaço em branco da página, contrariando hábitos rotineiros de leitura. Dizer que este livro é um “romance” é um gesto transgressivo da autora, uma vez que a obra escapa a qualquer definição de texto literário, questionando inclusive o conceito de literatura, já que o seu “texto” é puramente visual.

A impossibilidade de leitura linear desse livro estranho convida a inteligência do leitor a perder-se em seus intermináveis trajetos possíveis, numa aventura entre o risco e o cálculo planejada pela autora, que busca uma relação de cumplicidade criativa com o leitor:

O problema da leitura, já todos sabemos, é um problema de decodificação, um problema de interpretação a que se acrescenta, no caso da área artística, a necessidade duma certa co-participação na criatividade, pois os elementos dados, para serem realmente entendidos, para serem integralmente fruídos, precisam ser recriados de cada vez que o texto entre em contato com o seu leitor. (HATHERLY, 1979, p. 108).

É evidente que neste labirinto destituído de centro, que não oferece as regras de um programa para facilitar a decifração (ao contrário de *Leonorana*), toda tentativa de

leitura é uma temeridade, ou, mais exatamente, uma das quase infinitas possibilidades de construção do sentido; acrescentar mais uma é apenas cumprir o desígnio da própria obra, que rejeita certezas estáveis: seu território é o da instabilidade criadora, e nisso reside o seu encanto. O título do livro apresenta uma indisfarçada ironia, ao identificar com a palavra “escritor” um conjunto de imagens que não é, exatamente, o tipo de produção que se espera de alguém que pratica a literatura, ou seja, *texto verbal*. Seria um paradoxo ou provocação, se esquecêssemos o conceito de *texto visual*, que Ana Hatherly foi buscar em Max Bense para definir a poesia figurativa do barroco português, no livro *A experiência do prodígio*. Conforme Affonso Ávila (1994, p. 29), “a poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia o simples verso tradicional”. Para isso, recorreu “ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas” (Ibid., p. 29).

A composição híbrida, que recusa ser um artefato meramente *literário*, segundo Ávila (Ibid., p. 35-36), equivale a uma “poesia não-verbal, construída a partir de signos visuais, de formas aleatórias ou geométricas”, que nasce de uma “nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pode o escritor lograr uma linguagem mais inventiva” (Ibid., p. 29). Seguindo o raciocínio traçado por Ávila, podemos considerar *O escritor* um artefato estético que desconsidera as distinções entre literatura e artes visuais, bem como entre ficção, poesia e qualquer outro gênero delimitável, trazendo “uma dimensão nova, inesperada, aos nossos métodos de leitura” e uma “alteração nos hábitos culturais” que ainda está “longe de ser assimilada”<sup>7</sup> (HATHERLY, 1979, p. 110). Composta entre 1967 e 1972, essa obra inusitada é um *work in progress* cujos “diferentes graus de legibilidade se tornam um desafio à construção de significados” (Id., 1975, p. 6). Ao

---

<sup>7</sup> Ana Hatherly (1979, p. 107) afirma que *O escritor* “não é verdadeiramente um poema, um conjunto de poemas ou propriamente uma obra literária, no sentido tradicional do termo: na minha opinião, trata-se do que poderíamos chamar simplesmente *um texto-não-texto*”.



publicar a obra, em 1975, a autora, de maneira paradoxal, finaliza e propõe o recomeço do trajeto nesse labirinto de imagens. Nas palavras de Ana Hatherly, “o autor concebe o percurso da experiência e realiza-o primeiro mas ao publicá-lo deturpa-o, isto é, transfigura-o, e desse modo a sua experiência o ultrapassa” (Ibid., p. 5), agora que o livro fica à mercê da “interpretação que dela hão-de fazer os leitores.” (Ibid., p. 5).

É assim, prossegue a autora, que “o leitor torna-se uma testemunha que depõe, agindo nesse processo histórico” (Ibid., p. 6). Em lugar da passividade inerente às narrativas tradicionais, em que o leitor é conduzido pelo autor até um desfecho coerente com a construção ficcional, neste anti-romance de imagens que constitui “uma estrutura viva, em constante processo de transformação” (HATHERLY, 1979, p. 109), temos a participação imaginativa do leitor numa subversão da ordem convencional de leitura, inclusive da obra aberta regida por regras específicas. Esta subversão artística representa outra, no campo social (recordemos que *O escritor* foi gestado na fase final da ditadura salazarista): trata-se da quebra de hierarquias, funções e normas, numa consciente e deliberada anarquia criativa. No parágrafo final da nota introdutória, Ana Hatherly registra o “desânimo”, a “descrença”, a “revolta” e a “repulsa” de sua geração ao sistema vigente; *O escritor* seria, nesse contexto, “uma representação necessária dum estado de repressão prolongada” (HATHERLY, 1975, p. 6) e um convite à resistência pela capacidade radical de invenção.

*O escritor*, segundo Ana Hatherly, é uma “narrativa em 27 fases”, em que o sentido de cada fase “é posto em movimento pela leitura”, que será “sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler” (Ibid., p. 5). A palavra ilusão, derivada do latim *illusione*, significa, conforme o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (HOLLANDA, 1986, p. 917), “engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete erroneamente um fato ou uma sensação”. Ao fazer da ilusão um elemento intrínseco à operação de leitura dessa obra inquietante, Ana Hatherly renuncia à

delimitação de sentidos precisos e incorpora o ruído<sup>8</sup>, o desvio da rota, o caos e a dispersão como meios criativos para a construção de significados (assumindo, portanto, todos os riscos apontados por Umberto Eco em *Os limites da interpretação*). As imagens dessa narrativa são compostas de letras, sílabas, sinais de pontuação ou números associados a figuras semelhantes a traços caligráficos; nenhuma palavra consta nesses quadros, a não ser aglutinações semânticas como KPYOTL, MNAA ou MORLU?, que lembram a linguagem *zaúm*<sup>9</sup>, ou transmental, do poeta russo Velimir Khlébnikov, ou as experiências sonoras abstratas de Antonin Artaud (“Talachtis talachtis tsapoula / koiman koima Nara”). Em algumas fases do livro, as formações léxicas assemelham-se a pequenos poemas que desafiam qualquer possibilidade de pronúncia, pela ausência de vogais; é como se a autora representasse a destruição da língua, retornando ao tema da incomunicabilidade, presente em obras como as *Tisanas* e *O mestre*; porém, enquanto nesses títulos a dificuldade de entendimento é urdida pelo recurso ao absurdo, ao *non sense*, aqui a própria referencialidade é abolida na pura música visual e o alfabeto, reduzido a signos plásticos.

Essa tendência é marcante nas dez primeiras fases do livro, nas quais a dificuldade de interpretação é ampliada pela disposição de letras e figuras em páginas duplas, como no *Lance de dados*, de Mallarmé: a leitura dos signos pode ocorrer na horizontal (de uma a outra página), na vertical, na diagonal, em espiral, como nos trajetos do labirinto poético. Na fase 8, todas as letras são arranjadas num único bloco, inclinadas à esquerda, à direita, invertidas ou sobrepostas, com borrões de tinta que sugerem a desintegração do

---

<sup>8</sup> Abraham Moles, no livro *Teoria da informação e percepção estética*, considera que a diferença entre sinal e ruído é arbitrária e que, em algumas situações, o ruído, “fenômeno anárquico da natureza, desprovido de sentido” é na verdade “uma mensagem particular” que não é entendida porque “o receptor não está a par das intenções do transmissor” (MOLES, 1969, p. 96). Nesses casos, a ausência de significação imediata não quer dizer carência de informação; ao contrário, haveria aqui uma quantidade maior de informação, já que esta, para Moles, é derivada “da originalidade, e não da significação” (idem, 41).

<sup>9</sup> Marjorie Perloff define o *zaúm* como “linguagem que corrói ou ignora os significados convencionais de uma determinada palavra, permitindo assim que o seu som gere o seu próprio círculo de significações, ou, em sua forma mais extrema, a invenção de novas palavras baseadas puramente no som” (PERLOFF, 1993, p. 214).

alfabeto em puro ruído ou caos caligráfico. Essa fase prenuncia o segundo andamento do livro, em que o grafismo se sobrepõe ao traçado das letras, assumindo a completa abstração, com o acréscimo de cores e a justaposição de figuras como círculos, quadrados, linhas, curvas e outros elementos, inclusive ícones como a mão que segura uma caneta (fase 12), setas (fase 17) e ondas paralelas simulando o perfil de um rosto, com poucas inserções de letras e números, que são colocados em legendas dispostas abaixo das imagens, como nos emblemas barrocos (fases 13, 15 e 16).

O rosto caligráfico que surge na fase 13 assume diferentes variações de traçado, num *crescendo*: na fase 17, ele é uma figura puramente geométrica, em branco e preto, composta de linhas ondulantes e formas triangulares, com saliências que sugerem o nariz e a boca; nas fases 18 e 19, o rosto é borrado, e o desenho se torna mais enigmático, numa sucessão de curvas; na fase 20, adquire um perfil próximo à caricatura, e o traçado do contorno começa a sugerir um texto; nas fases 21 a 23, esse texto embrionário está dentro e fora dos limites do rosto, que é indistinto da própria escritura, como nos desenhos caligráficos árabes; na fase 24, o rosto é representado pelo perfil de uma sombra de cuja boca sai uma profusão de letras, em explosão anárquica; por fim, na fase 27, as letras ressurgem alinhadas, em sequência alfabética, na coluna à esquerda da página, ao lado de outra, que reproduz um borrado texto caligráfico<sup>10</sup>.

O alfabeto está no início e no término desse livro ilegível em que “o texto e a imagem comparecem num horizonte em que a contemplação e a leitura se confundem e são naturalmente geradoras de mistério ou pelo menos de enigmas”, segundo Jorge Molder (apud HATHERLY, 2000, p. 7). Uma possível interpretação dessa dinâmica de signos permite sugerir os personagens de uma obra que se pretende um “romance”: são eles o

---

<sup>10</sup> Segundo Ana Hatherly, a “lápide ou estela funerária dos modelos da cultura, expressos pelo alfabeto latino que surge corroído ao lado da escrita manual, ilegível já em parte e que se perde na impossibilidade da leitura tradicional” prefigura “o fim duma concepção da sociedade, da cultura e da história” (HATHERLY, 1979: 112).

enunciador e o enunciado, ou ainda a vida e a linguagem, numa complexa relação de aproximação e distanciamento, de construção e dissolução do sentido e do próprio sujeito, que se fragmenta em múltiplas faces que se contemplam, como na página dupla da fase 14.

Temos portanto a alegoria de uma tensão entre significante e significado, entre indivíduo e história e consigo mesmo, numa complexa trama labiríntica assumida pela autora, quando afirma que “os problemas da escrita” refletem “os problemas do autor/vs. /sociedade”, bem como “a solidão do escritor” (que “chora lágrimas de tinta”), e ainda “o duelo autor/leitor, autor/sociedade, autor/texto, autor/autor” (HATHERLY, 1979, p. 111). Podemos fazer um paralelo entre essa angustiada pictografia e o ambiente psicológico do Maneirismo, onde, conforme Gustav Hocke (2005, p. 25), “o enigma da contradição se tornou algo obsessivo. O homem e o universo divorciaram-se. Os olhares se perdem no labirinto do insondável”. Affonso Ávila (1994, p. 26) fez observação similar, comparando a “tensão existencial” do homem barroco à do homem moderno, que seriam “um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático”, vivendo “agudamente e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade”. Nessa situação tensa, nada mais natural que o artista “também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas” (Ibid., p. 26).

Para o homem do século XVII, a insegurança era motivada pelas guerras, epidemias, pela Contra-Reforma e pela Inquisição; para o homem português da década de 1970, a insegurança era resultado de um sistema político autoritário, em que a censura, a perseguição política, a tortura e o assassinato de dissidentes eram rotinas não menos dolorosas que os autos-de-fê. O escritor que nomeia o livro de Ana Hatherly é talvez o “homem agônico” a que se refere Ávila, representado pela face enigmática que assume diferentes disfarces gráficos; é a própria autora, o leitor e o personagem do livro, num único e multifacetado signo. Se adotarmos essa estratégia de decodificação do livro (tão hipotética e questionável quanto qualquer outra, nessa “máquina de produzir desordem”), a aparente

incomunicabilidade do livro de Ana Hatherly não é uma negação ou ausência de sentido, mas um espelho que reflete em seus múltiplos estilhaços a perda de significados morais sob a égide da intolerância e da violência de uma ordem monolítica, e ao mesmo tempo a afirmação de outras ordens possíveis pelo processo de transgressão criativa.

## REFERÊNCIAS

- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1994.
- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2003.
- BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, (Debates, 16).
- DE VINNE, P. B.; RATTRAY D.; POPE J. A. (ed.). *The Tormont Webster Illustrated Encyclopedic Dictionary*. Tormont Publications Inc., Montreal, Canada, 1990.
- DOURADO, A. *Proposições sobre labirinto*. Artigo publicado na revista *Colóquio Letras* n. 20, julho de 1974.
- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FREITAS, L. de. *Das geometrias labirínticas*. Revista ICALP, vol. 2/3, 1985, 69-81.
- HARVEY, P. (ed.) *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HATHERLY, A. *Um calculador de improbabilidades*. Coimbra: Quimera Edições, 2005.
- HATHERLY, A. *Hand made*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

- HATHERLY, A. *A experiência do prodígio — bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- HATHERLY, A. *O espaço crítico — do simbolismo à vanguarda..* Lisboa: Editorial caminho, 1979.
- HATHERLY, A. *O escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.
- HOCKE, G. R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MELO E CASTRO, E. M. “As fontes, as nuvens e o caos. Notas sobre o barroco, neobarroco e metabarroco na poesia portuguesa da 2<sup>a</sup>. metade do século XX”. In: *Revista Claro-Escuro*, n. 4/5. Lisboa: Quimera edições, 1990.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: ed. Cultrix, 2004.
- MOLES, A. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- PERLOFF, M. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PINHEIRO, A. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1993.
- REHERMANN, C. “El hacha de dos filos”. In: *Revista Insomnia*, n. 77, jun. Montevidéu, 1999.

## THE LABYRINTH CONTRADICTS THE LINEAR

### ABSTRACT:

*Labyrinth as opposed to the linear* aims to investigate the relationship between the visual texts of Portuguese Baroque poetry and modernist works such as Mallarmé's *Le Livre*, James Joyce's *Finnegans Wake*, and Ana Hatherly's *O escritor*, starting from the concept of labyrinth as a structure or network that offers different ways of reading or of interpretation, an idea close to the concept of work in progress, formulated by Haroldo de Campos and Umberto Eco. The article discusses historical aspects related to the architecture of labyrinths, their transposition to the literary form, still in ancient times, their development during the baroque period and possible parallels with avant-garde works from the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21st century that demand different manners of participation from the reader, in a "reinvention" of reading.

**KEYWORDS:** Labyrinth. Baroque. Vanguard. Visual poetry. Emblem.

## LE LABYRINTHE CONTREDIRE LE LINÉAIRE

### RÉSUMÉ:

*Le labyrinthe contredire le linéaire* propose une analyse du rapport entre les textes visuels de la poésie baroque portugaise et certaines oeuvres de la modernité comme *Le Livre* de Mallarmé, *Finnegans Wake* de James Joyce et *L'écrivain* (oui?) de Ana Hatherly, à partir de la notion du labyrinthe comme une structure ou comme un réseau suscitant divers itinéraires de lecture et d'interprétation. Il s'agit d'une idée prochaine du concept d'oeuvre ouverte postulé par Haroldo de Campos et Umberto Eco. Tout au long de cet article nous abordons des aspects historiques des labyrinthes, leurs transpositions à la forme littéraire dès l'antiquité, leur développement à l'époque baroque et les parallèles qui s'imposent avec les oeuvres de l'avant-garde du XXe. siècle et du début du XIXe. demanda nt une nouvelle forme de participation du lecteur ou une réinvention de la lecture.

**MOTS-CLÉS:** Labyrinthe. Baroque. Avant-garde. Poésie visuel. Emblème.

Recebido em 26/03/2009

Aprovado em 07/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## PSICANALISTA: PROFISSÃO IMPOSSÍVEL

*Rita de Cássia de Araújo Almeida\**

### **RESUMO:**

Freud considerava analisar, assim como educar e governar, uma tarefa impossível. Lacan parte desta afirmação freudiana para construir sua teoria dos discursos. O discurso do mestre, o discurso universitário, o discurso da histérica e o discurso do analista são as quatro modalidades de laço consideradas por Lacan – quatro diferentes maneiras de nos relacionarmos com o outro – todos eles igualmente impossibilitados de dar conta do real, todos eles frágeis e imperfeitos. O mal-estar e o fracasso inerentes aos nossos modos de enlaçamento alcançam, no entanto, um lugar privilegiado no discurso do analista, o que faz deste discurso o único que tem como fundamento ser capaz de assumir suas impossibilidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mal-estar dos laços. Posição do analista. Teoria lacaniana dos quatro discursos.

---

\* Psicóloga. Psicanalista. Mestre em Educação pela UFJF. Membro da equipe técnica do CAPS Casaviva de Juiz de Fora/MG. Coordenadora do CAPS Casaberta de Lima Duarte/MG. Supervisora clínico-institucional do CAPS ij de Juiz de Fora/MG. Endereço: Rua Paraisópolis, 154/02 Manoel Honório. Juiz de Fora/MG, 36 051-530. Email: rcaalmeida@ig.com.br; ritalmeida2005@oi.com.br.



“O que será que será  
Que dá dentro da gente que não devia  
Que desacata a gente que é revelia  
Que é feito aguardente que não sacia  
Que é feito estar doente de uma folia  
Que nem dez mandamentos vão conciliar  
Nem todos os unguentos vão aliviar  
Nem todos os quebrantos toda alquimia  
Que nem todos os santos será que será  
O que não tem descanso nem nunca terá  
O que não tem cansaço nem nunca terá  
O que não tem limite”

(Chico Buarque de Holanda<sup>1</sup>)

## 1 INTRODUÇÃO

Em seu texto clássico, *O mal-estar na civilização* ([1929]), Freud vai destacar que a fonte de sofrimento mais penosa para nós é resultante de nossas relações com os outros. Mal-estar que sempre ronda toda a forma de laço e que é o preço que pagamos pela “perda do paraíso”, pelo ingresso no universo simbólico da linguagem. Ao optar pela linguagem o ser humano renunciou à possibilidade de acesso ao real, que se tornou para nós, impossível de ser completamente acessado. O mal-estar dos laços é, portanto, o mal-estar da linguagem, que não é capaz de dar conta de todo o real.

Freud, em *Prefácio à juventude desorientada*, de Aichhorn (1925), se refere a três profissões consideradas para ele como impossíveis: governar, educar e curar. Mais tarde, em *Análise terminável e interminável* (1937), curar é substituído por analisar. Essas profissões representam na teoria freudiana, diferentes maneiras de fazer laço, diferentes maneiras de tentar contornar o impossível. Essa consideração freudiana vai ser retomada por Lacan (1969-1970), ao elaborar sua teoria dos discursos. Os quatro discursos da teoria lacaniana são quatro maneiras de fazer laço social, que vão encobrir as três profissões citadas por Freud. Lacan (1969-1970) inclui ainda a modalidade de laço inaugurada pela histérica: fazer desejar, que não se trata de uma profissão, completando assim, quatro diferentes maneiras de nos

---

<sup>1</sup> Partes da letra da música: “O que será?”.

relacionarmos com o outro, inaugurando quatro modalidades de discurso: o discurso do mestre, o discurso da histérica, o discurso universitário e o discurso do analista. O discurso do mestre se refere ao ato de governar, o discurso universitário se vincula ao ato de educar, o discurso do analista, ao ato de psicanalisar e o discurso da histérica está ligado ao ato de fazer desejar.

Petri (2003) nos lembra que o laço é um nó que se desata sem esforço. Temos assim, que os laços sociais que os discursos tentam articular são provisórios, frágeis, incapazes de amarrar todo o real presente. Com efeito, todas essas modalidades de laço carregam em si algo do real, pois sempre haverá uma perda, sempre haverá um mal-estar, sempre haverá um mal-entendido; algo do impossível de ser todo representado.

Sendo assim, afirmar que analisar é uma tarefa impossível é partir de uma referência importante: sempre haverá alguma espécie de fracasso nessa forma de laço. Todavia, a questão do fracasso inerente a toda e qualquer tentativa de produzir enlaçamento, vai adquirir uma posição especial na forma de laço inaugurada pela psicanálise. Discutiremos neste artigo como o psicanalista pretende lidar com o fracasso inerente ao ato de psicanalisar.

## 2 O QUE É SER PSICANALISTA?

Está é uma questão muito cara aos psicanalistas e que abordaremos partindo do ensino de Lacan, em seu *Seminário 17*. Após a formulação da teoria dos quatro discursos, proposta por Lacan nesse Seminário, fica bastante claro que ser psicanalista é tão somente adotar uma posição discursiva diante do Outro.

É oportuno entendermos também que não é possível ser todo psicanalista, ou seja, existe um quanto de psicanalista que pode se tornar – como bem nos lembra Jerusalinsk

(1999) – ao evocar a citação de Lacan em seu *Seminário: O Saber do Psicanalista*. Dessa maneira, não se é psicanalista totalmente e nem todo o tempo, pois como veremos mais adiante, só se pode passar pela posição do analista, não se pode permanecer nela.

Lacan (1967) dirá que há um real em jogo na formação do psicanalista. Partindo de tal afirmação entendemos que apesar da experiência do psicanalista – e, portanto da psicanálise – se fundar num saber não se trata de um saber que pretende ser todo o saber, pois haverá sempre um não-saber sobre o qual não teremos domínio.

Com Lacan (1969-1970) também aprendemos que, para que haja psicanálise, é necessário que o sujeito – o analista – adote uma determinada posição do diante do Outro: a posição de objeto *a*. Isso quer dizer que o analista – apesar de ser chamado para dar respostas para as questões de alguém ou de alguma situação – não pode se deixar levar pela tentação narcisista de respondê-las, pois, será sempre a sua resposta que de nada servirá para o outro. Calar a sua própria verdade para escutar a verdade do outro, tornar-se um objeto opaco para que a singularidade, o sujeito do inconsciente e seu estilo apareçam do lado do Outro; essa é a descoberta freudiana responsável pela invenção da psicanálise.

### **3 A DESCOBERTA FREUDIANA**

É sabido que Freud inventou a psicanálise no início do século passado, inaugurando uma maneira totalmente inovadora de tratar de uma doença que desafiava os médicos da época: a histeria. O que ocorria é que, tradicionalmente, os médicos cuidavam das histéricas exercendo tão somente um comando de mestria ou de saber sobre elas. Ou seja, avaliavam os sintomas da paciente e – baseados em um saber da medicina e sustentados pelo seu poder de médico – determinavam a condução do tratamento. O que Freud percebeu é que

tal condução terapêutica não funcionava com as histéricas, e foi assim que produziu sua grande inovação: uma forma de tratamento onde o médico não exerceria nenhum domínio, nem pelo saber e nem pelo poder. A proposta seria, ao contrário, o avesso disso. Ao se utilizar da psicanálise para tratar as histéricas, Freud buscou se eximir de ter a mestria e o comando do processo de cura, mantendo-se opaco para que a verdade do outro – no caso, daquelas mulheres – pudesse comparecer.

Ao se dispor a escutar as histéricas, Freud percebeu que havia algo nos sintomas que elas produziam que estava para além de um possível bem-estar ou uma suposta razão “normal” ou generalizável. Os sintomas abrigavam um para além do princípio do prazer (FREUD, 1920); abrigavam sofrimento e prazer sem que se pudesse delimitar, com exatidão, onde começava um e terminava outro. Os sintomas satisfaziam um desejo que não tinha nenhuma conotação saudável ou normal. Rajchman (1993, p. 33) irá dizer que Freud formulará com as histéricas a grande questão ética da psicanálise: “O que fazer com este desejo para o qual não havia cura?” Tal dificuldade, imposta para a psicanálise, desde o seu nascedouro, fez Freud pensar na psicanálise como uma tarefa impossível. No entanto, veremos mais adiante que, ao acolher o impossível como dimensão da psicanálise, Freud não permitiu que ela caísse na impotência.

Freud se colocou na posição de nada saber sobre o desejo das histéricas, “oco de saber” – dirá Lacan (1967, p. 255). Estar oco de saber, no entanto, não significa não querer saber, ou fingir não saber, e sim manter o lugar de saber vazio para que possa ser preenchido pelo saber do outro. Partiremos da teoria lacaniana dos discursos para compreendermos melhor esta posição de lugar vazio, que nos exige a posição de analista.

#### 4 A TEORIA LACANIANA DOS DISCURSOS

O conceito de discurso aparece em vários momentos no ensino de Lacan, inicialmente, como equivalente à fala, ao dito. Entretanto, é em seu *Seminário 17* que Lacan (1969-1970) vai conceber o discurso para além da fala, entendendo-o como produtor de laço social.

Mediante o instrumento da linguagem instaura-se um certo número de relações estáveis, no interior das quais certamente pode inscrever-se algo bem mais amplo, que vai bem mais longe do que as enunciações efetivas (LACAN, 1969-1970, p. 11).

Uma das tarefas da linguagem seria, então, possibilitar que nos articulemos com o Outro, articulação para a qual há um aparelhamento lingüístico que Lacan chamará discurso. Por essa vertente, entendemos o discurso como liame – laço social – capaz de articular o campo do Sujeito ao campo do Outro, articulação que se faz não somente pela palavra, pela fala. O discurso é, como dirá Lacan: “sem palavras” (1969-1970, p. 11), ou seja, se apresenta para além das palavras. O discurso é fundado no dizer, dizer que se expressa mesmo quando não há palavras.

Essa noção de discurso corresponde ao ensino de Lacan que vai ser inaugurado pela concepção do objeto *a*, demarcando uma nova vertente de seu ensino, na qual Lacan desloca a psicanálise de uma operação no campo da linguagem, para uma operação no campo do gozo (QUINET, 2006). Lacan vai dizer que sua formulação, que tinha antes dois pés e depois três, agora apresenta um quarto pé, que seria o objeto *a* (LACAN, 1969-1970). A primeira formulação triádica se refere ao sujeito \$ que emerge entre dois significantes. No intervalo entre S1 e S2 surge o sujeito da psicanálise, o sujeito do inconsciente.

S1 → S2

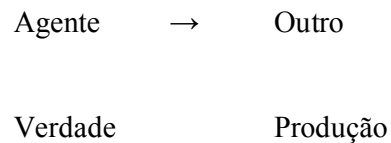
§

Mas o que Lacan (1969-1970) vai nos apresentar no Seminário 17 é um quarto elemento, pois que, a operação citada acima, não ocorre sem resto, ela apresenta uma perda. “É isto o que designa a letra que se lê como sendo o objeto *a*” (Ibid., p. 17).

O objeto *a* é o objeto perdido, que Lacan vai dizer ter extraído da teoria de Freud no texto Além do princípio do prazer, quando vai tratar da repetição (Ibid.). Nesse texto, Freud considera que nem sempre tendemos a buscar o prazer e evitar o desprazer, pois, há algo que se repete; algo que nós repetimos, e que não se submete fielmente a essas duas premissas. A proposta de Freud (1920) é que as sensações de prazer e desprazer têm relação com a quantidade de excitação presente na mente, o que aumenta a excitação produz desprazer e o que reduz a excitação é tomado de maneira prazerosa. Para além do princípio do prazer existe, assim, o que se repete, por tender a produzir um nível mínimo de excitação: a tendência ao “retorno à quiescência do mundo orgânico” (FREUD, 1920). Sendo assim, a repetição em Freud tem a ver com o que tende a morte; é o conceito de gozo tomado por Lacan, o destino natural das coisas. Na verdade, para Freud (1920), a vida seria aquilo que resiste a morte, ou seja, na verdade tendemos ao gozo, à morte, sendo assim, a possibilidade de vida, de estarmos no mundo, consiste em conseguir freá-lo. A linguagem se incluiria numa tentativa de frear o gozo, ao explicar, ao querer saber, ao entrarmos no discurso, nos é possível romper com a pulsão para a morte. O gozo ilimitado é mortífero e viver, fazer laço com o mundo, implica em perda de gozo, o que tentamos fazer mediante o aparelhamento da linguagem – através dos discursos. O discurso para Lacan (1969-1970), portanto, cumprirá a função de aparelhar o gozo, tentar dar conta do ilimitado do gozo, o que faz com que cada um dos discursos se incumba de revelar modalidades distintas de gozo, diversas maneiras de tentar contornar o incontornável.

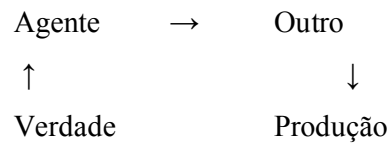
As quatro variações – modulações de gozo – propostas por Lacan serão determinadas pela composição de quatro elementos (os significantes S1 e S2, o sujeito \$ e o objeto *a*) distribuídos em quatro lugares (o agente, o outro, a produção e a verdade). Nas palavras de Lacan (Ibid., p. 18): “esse aparelho de quatro patas, com quatro posições, pode servir para definir quatro discursos radicais”. Esse aparelho quadrípode será matematizado da seguinte maneira:

Os lugares



Os lugares poderão ser ocupados por quatro elementos distintos e, a cada quarto de giro, fundarão um novo modo discursivo. Para começar, precisaremos esclarecer que a trama que se apresenta acima é composta por dois campos distintos: o campo do *Sujeito*, onde estão o agente e a verdade, e o campo do *Outro* onde se apresentam o outro e a produção. Apresentar esses dois campos é fundamental para compreendermos que isso que chamamos discurso do laço social não se dá entre dois sujeitos, se dá entre dois campos. Lacan (Ibid.) destaca que não há nenhum outro, ele só aparece como campo de intervenção, sendo assim, cada discurso vai incluir apenas um único sujeito, não há relação intersubjetiva. O outro com o qual o sujeito vai tentar se articular nessa operação é, na verdade, a imagem que ele possui do outro.

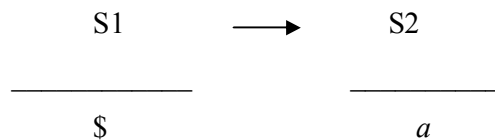
Mas afinal, tal aparelho discursivo é dotado de um movimento que gira no sentido horário, e que podemos ler da seguinte maneira:



Um agente movido por uma verdade, se dirige a um outro que responde com sua produção. Em outras palavras, a dominante de cada laço é agente de uma verdade, que tem a intenção de fazer com que o outro produza algo. “Todo e qualquer discurso é sempre movido por uma verdade, sua mola propulsora, sobre a qual está assentado um agente, que se dirige a um outro a fim de obter deste uma produção.” (JORGE, 2002 p. 46).

Veremos assim, que existem várias maneiras de alguém se portar na condição de agente – como S1, como S2, como \$ ou como *a* – o que trará um efeito para toda a cadeia discursiva. Se temos como agente do discurso o S1 estamos no discurso do mestre; se o S2 é o agente estamos no discurso universitário; no discurso da histórica quem agencia é o \$; no discurso do analista é o objeto *a* que está no comando.

a. O DISCURSO DO MESTRE (DM)





Lacan (1969-1970) considera o discurso do mestre como o discurso sobre o qual nossa cultura se funda. Márcia Freire (2003) comenta que Lacan, não por acaso, dedica grande parte do *Seminário 17* à discussão sobre o mito freudiano do pai da horda. Nesse mito, o assassinato do pai da horda pelos seus filhos tem uma dupla função: a interdição do gozo e a inauguração do laço social entre os irmãos. É assim que Lacan (1969-1970) levantará a equivalência freudiana entre o pai morto e o gozo. Ao assassinares o pai que gozava de todas as mulheres, os filhos não tiveram – como talvez imaginassem – acesso ao mesmo gozo, ao contrário, tiveram que abdicar do gozo para fundar uma comunidade fraterna. A morte do pai instaura assim, a Lei simbólica, um interdito, que dirá não ser possível ter acesso a tudo – marca de fundação da cultura humana.

A partir deste momento, o significante mestre fica inscrito como aquele traço que permite a todos os irmãos uma identificação comum, uma identificação que não seria dada pela cadeia se ela não marcasse Um, um primeiro significante (FREIRE, 2003 p. 53).

Passamos, portanto, à compreensão do mecanismo do discurso do mestre, no qual o S1 ocupa o lugar dominante. O que isso quer dizer? Para explicar o discurso do mestre, Lacan (1969-1970) vai retomar a dialética do senhor e do escravo em Hegel, dialética necessária para que o mestre atue como tal e que o escravo o reconheça como tal – fazendo-nos concluir que é o mestre quem depende do escravo para se manter em sua posição. Sendo assim, o agente do discurso do mestre só se mantém como S1 pelo poder, pela lei que o autoriza a subjugar o outro. Mas o que há de interessante nessa operação discursiva é que – por outro lado – o saber e o gozo não estão com o senhor, e sim com o escravo. O mestre vai estar com a verdade, com a lei e com o poder. O escravo – como seu outro possível nessa relação – está com o saber (S2) e o gozo (*a*). Nesse discurso, o mestre comanda, mas não sabe fazer – o saber está com o escravo – é ele quem tem o *savoir-faire*. É o escravo quem sabe e

sabe ainda mais o que o mestre quer, dirá Lacan (1969-1970). Ao mestre cabe apenas um pequeno esforço para que a coisa funcione: dar uma ordem (1969-1970). Ao mestre só importa que as coisas funcionem, não importa porque ou como funcionem. Mas qual será a verdade no discurso do mestre?

É necessário que, primeiramente, levantemos aqui o que vem a ser a verdade para a teoria lacaniana dos discursos. Lacan (1969-1970, p. 59) dirá:

Nenhuma verdade pode ser localizada a não ser no campo onde ela se enuncia – onde se enuncia como pode. Portanto é verdade que não há verdadeiro sem falso, pelo menos em seu princípio. Isto é verdadeiro. Mas que não haja falso sem verdadeiro, isto é falso.

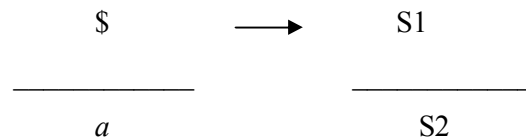
Comprendemos que se por um lado é impossível dizer toda a verdade, também não é possível dizer sem a verdade, ou seja, nenhum discurso se instaura se não partindo de uma verdade, sua mola propulsora. A dominante do discurso só age sustentada por uma verdade, ainda que uma meia-verdade e como podemos notar, situada sob a barra. Isso quer dizer que tal verdade também não é óbvia, está oculta, escamoteada. A verdade que fica escamoteada no discurso do mestre é o \$ – o sujeito barrado – o sujeito castrado, portanto, o que o discurso do mestre escamoteia é que, na verdade, o mestre é castrado. Valmir Sbrana (2003) dirá que o discurso do mestre traz consigo o germe de seu fracasso, pois tem como efeito primeiro uma resistência à sua ação.

Assim funciona o sujeito atravessado pelo inconsciente, agenciado pelo S1: o sujeito procura responder como *Eu*, como enunciador do discurso, solução que sempre fracassa, já que há sempre algo que se apresenta do sujeito – que escapa do comando de S1 – mediante o qual o sujeito goza. Por isso, Lacan (1969-1970, p. 62) vai dizer que o discurso do mestre é o discurso do inconsciente, inconsciente que, assim como a linguagem, nos governa, nos comanda, rompendo com a idéia de que possa haver um *Eu* unívoco, capaz de controlar e

comandar o próprio desejo. “Quando digo emprego da linguagem, não quero dizer que a empreguemos. Nós é que somos seus empregados”.

E por fim, o que o discurso do mestre produz é o *a*, para o escravo um mais-de-gozar, porque afinal, é um gozo que ele produz para o mestre, para satisfazer o mestre. Ao se colocar na posição de mestria, o agente sempre trata o outro como escravo, exerce sobre ele poder de governo para fazê-lo produzir gozo, gozo para satisfazer o mestre. E ninguém sabe melhor o que fazer para satisfazer o mestre do que o escravo, já que é ele quem sabe o que o mestre quer. Mas, para que tal discurso funcione, é necessário que o escravo autorize o mestre a governá-lo, pois há uma verdade que está velada, a de que o mestre é castrado e precisa da lei para se impor. O discurso do mestre é o discurso do governo, do comando e fundador de grande parte das instituições modernas.

b. O DISCURSO DA HISTÉRICA (DH)



Ao fazer um quarto de giro em nosso aparelho discursivo o que temos é o discurso da histérica. Começaremos a tratar desse discurso partindo do enunciado laciano: “A histérica quer um mestre” (Ibid., p. 111). Como sabemos, Freud inventou a psicanálise através de sua experiência clínica com as histéricas. O que as histéricas da época faziam era, exatamente, o que o discurso em questão faz de melhor: demandar um mestre apenas para contestá-lo. As histéricas se tornaram um enorme desafio para a medicina da época, porque apresentavam sintomas corporais que não tinham nenhuma correspondência orgânica,

mostrando aos médicos, aos mestres, o fracasso deles em curá-las de suas enfermidades. Assim é o discurso da histérica: o sujeito do inconsciente (\$) com seus sintomas se dirige ao outro, o mestre (S1), demandando que ele produza um saber (S2) sobre ela. Mas a verdade em jogo nesse discurso é que a histérica goza com seu sintoma, e o saber produzido pelo outro nunca dará conta desse gozo, porque, afinal, o gozo está sob a barra, inconsciente.

Sabemos que a experiência analítica se fundamenta no discurso da histérica. Trata-se de um sujeito que se mostra dividido e que supõe num outro seu mestre, do qual demanda um saber que responda sobre sua divisão (\$). Foi o que, inicialmente, Freud fez: respondeu às histéricas do lugar de mestre, do lugar que elas lhe demandavam, através da hipnose. Freud as hipnotizava, apropriava-se de saberes que elas manifestavam nesse estado alterado de consciência, para, em seguida, comunicá-las. Todavia, o que Freud percebeu é que tal procedimento não surtia o efeito desejado, que era a cura. Ao entrar no discurso da histérica como um mestre, Freud não conseguia acessar o gozo – a verdade que movia os sintomas daquelas mulheres. Entendemos então, que a grande sacada de Freud foi responder ao discurso da histérica com um outro discurso, o discurso do analista, que veremos mais adiante.

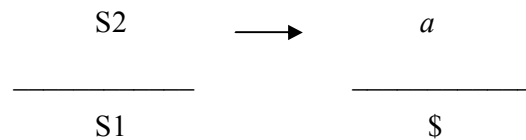
Como já dissemos, da mesma maneira que o mestre deseja comandar, o que a histérica quer, quando agencia seu discurso, é fazer desejar, colocar-se como causadora do desejo do outro. Por isso, como nos dirá Lacan (ibid.), a histérica se coloca como preciosa para o outro, pois delega ao outro que ele ocupe a posição de comando, ela demanda do outro que ele seja seu S1, seu amo. É assim que a histérica seduz, demanda que o outro a deseje, a tome como valorosa. Mas, vejamos no que a histérica se enrola: é que ela quer que o outro a deseje, mas não é capaz de se apresentar como objeto (*a*), quer ser desejada como sujeito (\$), e aí reside toda a sua problemática. Por isso se diz que a histérica está sempre insatisfeita, ela quer que o outro seja seu amo, mas não se submete a ele, só o coloca no trono para destroná-

lo. É o engodo da histérica que Freud vai desvelar para inventar a psicanálise, pois, mesmo sendo verdade que, no discurso da histérica, o sujeito demande ao outro que ele seja seu mestre, de fato, seu desejo é destituir o outro, é mostrar para o outro o quanto ele nada sabe sobre sua verdade. Nas palavras de Lacan (ibid., p. 122), o que a histérica quer é “um mestre sobre o qual ela reine. Ela reina e ele não governa.”

Como produto do discurso da histérica temos o saber (S2), mas um saber produzido pelo outro, o que não ajuda em nada ao agenciador desse discurso para produzir um saber próprio – o saber produzido no discurso da histérica estará sempre alienado ao outro. Por fim, agenciando esse discurso está \$, o inconsciente, o sintoma, com todos os seus enganos e questionamentos, concluímos assim que, não é por acaso que Freud descobre o inconsciente com as histéricas, elas o dão a ele de bandeja.

Com mais um quarto de giro no discurso da histérica teremos o discurso do analista, mas inverteremos a ordem para tratá-lo depois. Seguiremos com o discurso universitário que corresponde a um “passo atrás” no discurso do mestre, e um “passo adiante” no discurso do analista.

c. O DISCURSO UNIVERSITÁRIO (DU)



O discurso universitário é considerado, juntamente com o discurso do mestre, um discurso da civilização, por serem ambos, os discursos da dominação, sendo que, o primeiro, exerce o domínio pelo saber, e o último, pelo poder. Os discursos do avesso da

civilização, por sua vez, seriam: o discurso da histórica e o discurso do analista. Dizer que o discurso universitário pretende exercer comando pelo saber fica claro quando percebemos a posição do S2 como agente dominante do discurso. Ter o saber no comando é considerar a possibilidade de haver um saber poderoso, universal. Lacan (Ibid.) vai situar a emergência histórica desse discurso, quando o filósofo vai se apropriar do saber-fazer do escravo para transformá-lo em saber de senhor, ou seja, saber teórico. Lacan (Ibid.) vai citar o diálogo de Platão – Menon – no qual Sócrates faz perguntas a um escravo, com o objetivo de mostrar que o escravo sabe. Diálogo que vai demonstrar, no entanto, a expropriação do saber do escravo pelo senhor. Ao transformar o *savoir-faire* do escravo (Menon) em saber teórico, o que Sócrates faz é “arrebatar do escravo sua função no plano do saber” (p.19).

O discurso universitário se apresenta com o saber no lugar de senhor, tiranizando o outro, tratando-o como objeto (*a*), como resto, como coisa. Com o saber no comando, o outro será mero objeto, o que emenda com o que Lacan (Ibid.) dirá do discurso universitário: o discurso do mestre pervertido. O saber no formato do discurso universitário se traduz num conhecimento, organizado e cumulativo, capaz de converter-se numa burocracia (SOUZA, 2003), que apaga o desejo, o desejo de saber.

Sbano (2003) faz uma aproximação do discurso universitário com a neurose obsessiva. O que opera na neurose obsessiva é, exatamente, uma tentativa de apagamento do afeto, associada a uma hipertrofia do pensamento, a fim de evitar que o desejo se torne consciente. Sendo assim, o sujeito (\$), produto do discurso universitário, é um sujeito desafetado, um mero repetidor de enunciados nos quais não se faz presente com seu desejo. Sbano se utilizará das palavras “engessado”, “petrificado” e “mumificado” (2003, p. 28 e 29), para descrever o sujeito produto desse discurso. No entanto, caso o sujeito recuse a se deixar formatar pelo discurso universitário irá se rebelar, se tornar um revoltado.

Lacan (1969-1970) nos dirá que o discurso da ciência moderna se alicerça no discurso universitário, colocando o saber no comando, ditando teorias para tudo. O outro do discurso universitário é o estudante, escravo do saber, porque, afinal, ele tem que produzir alguma coisa que responda ao saber. Lacan (Ibid.) dirá que o explorado pelo discurso universitário é facilmente reconhecível: o estudante. No lugar de escravo, o estudante é aquele que crê nesse saber que segue no domínio. Quinet (2006) comenta que o sujeito que responde ao discurso universitário é o sujeito da crença, o sujeito da Igreja Universal, já que é lá que se encontra o máximo da totalidade do saber, aquele que tudo sabe – o Onisciente.

Para saber sobre a verdade que está em jogo no discurso universitário é preciso olhar para o lugar abaixo e a esquerda, lá encontramos o S1, o autor ou o inventor. Mas, o autor está sob a barra, que já sabemos significar que tal verdade está recalcada. Sbrano (2003) dirá que o essencial para tal saber é que ele seja universal e bem fundamentado, de forma a dispensar enunciação. Entendemos, portanto, que em tal discurso importa “o que se diz” e não “quem diz”, é o enunciado sem enunciação, que é exatamente o ideal científico: produzir um saber que não contenha nenhum S1 do cientista, do pesquisador ou do autor. A busca da tão sonhada neutralidade científica, fica aqui evidenciada, na tentativa de ocultar o S1, a mola propulsora desse discurso.

Retornemos agora para o S2 no comando do discurso, para entender que o discurso universitário pretende buscar, como nos dirá Denise Blanc (2002), respostas prontas e acabadas, visando a universalidade, ou seja, acabar com a diferença. É o discurso da burocracia que tem como pretensão anular as singularidades, promovendo enunciados que respondam a todos. Lacan (1969-1970, p. 29) dirá que o discurso universitário quer “tudo-saber”<sup>2</sup>.

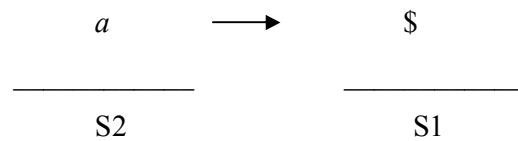
---

<sup>2</sup> O original, *tout-savoir*, admite outra tradução que seria “todo-saber” (nota do tradutor do *Seminário 17*, p. 205).

Coutinho Jorge (2002) vai afirmar que o discurso universitário foi o responsável pela psicologização da psicanálise, segundo esse autor, grande parte dos desvios realizados pelos psicanalistas pós-freudianos se deve ao fato de conduzirem as análises pelo discurso universitário. Criticar a utilização psicologizante da psicanálise, promovendo um retorno a Freud, foi certamente a maior contribuição de Lacan para a invenção freudiana, contribuição que foi, e tem sido fundamental, para que a teoria psicanalítica se mantenha viva, em movimento, afastada de quaisquer preceitos burocratizantes e totalizadores.

Partindo do discurso universitário daremos um “passo atrás” para chegarmos ao discurso inaugurado pela psicanálise: o discurso do analista.

d. O DISCURSO DO ANALISTA (DA)



O tipo de discurso que Freud inventa para lidar com as histéricas será a base de sustentação da clínica psicanalítica: é o discurso do analista. Como já dissemos, a clínica das histéricas demonstra, para Freud, que manter-se no lugar da mestria para tratá-las, era mantê-las no discurso da histérica, discurso do qual se fazia necessário movê-las, para que os sintomas deixassem de ser a dominante. E assim Freud promove um quarto de giro no movimento discursivo que as histéricas lhe apresentavam, ingressando em um discurso que é o avesso do discurso do mestre. É daí que Lacan tira o nome para o seu *Seminário 17*, o discurso do mestre é *o avesso da psicanálise*. Partindo daí, entendemos que psicanalisar – profissão tão impossível como a de governar e educar – é tão somente tomar uma posição



dentro de uma teia discursiva. Mas que posição é essa que o analista ocupa como agente do discurso? Verificando a fórmula algébrica de Lacan (1969-1970) temos no lugar do analista o *a*. Agenciar o discurso como objeto (*a*) é apresentar-se como o efeito mais opaco do discurso, efeito de rechaço, resto da operação da linguagem. Freire (2003) afirma que a psicanálise se ocupa do fracasso, do fracasso da fala (ato falho).

Apesar de todos os discursos possuírem o objeto *a* em sua formulação, no discurso do analista é que ele será colocado numa posição privilegiada: a de agenciador. Lacan (1969-1970) dirá que a posição do analista deve se encontrar no pólo oposto de toda vontade de dominar. É assim que discurso do mestre e discurso do analista são concebidos: como avesso um do outro.

“Oferecer-se como ponto de mira para o desejo de saber”, (Ibid., p. 100), “oferecer-se como causa de desejo” (Ibid., p. 99) são outros nomes que Lacan dá à posição do agente do discurso do analista, único discurso onde o lugar do agente é ocupado pelo objeto, ou seja, no lugar do analista não há nenhuma pretensão de sujeito. O silêncio do analista – que acabou se transformando numa caricatura – fica mais bem compreendido assim: de que não há nenhum sujeito no comando do discurso do analista, ou seja, o silêncio que o analista faz é um silêncio sobre si mesmo enquanto sujeito, sobre suas crenças, valores, saberes, fantasias, frustrações, etc. “Se o analista não toma a palavra, o que pode advir dessa produção fervilhante de S1? Certamente muitas coisas” (Ibid., p. 33). Sendo assim, é de uma proposta de silêncio do agente do discurso que virá o caráter subversivo do discurso do analista. Lacan dirá que o que há de mais subversivo nesse discurso é “não pretender nenhuma solução” (Ibid., p. 66).

Este novo poder produzido pelo discurso analítico não é um poder de que o sujeito possa se apossar, eliminando sua divisão intrínseca. Há entre este sujeito que trabalha e o poder que seu trabalho produz uma impossibilidade estrutural de integração, de osmose ou assimilação: há uma

barra. Um novo poder emerge do discurso analítico, um novo poder e não um novo sujeito poderoso (SBANO, 2003, p. 40).

Outra particularidade do discurso do analista é ser o único que trata o outro como sujeito (\$). No discurso do mestre o outro é tratado como escravo (S2), no discurso da histérica o outro é tratado como mestre (S1) e, no discurso universitário, o outro é considerado objeto (*a*). Tratar o outro como sujeito é possibilitar que ele se manifeste com sua singularidade, com seu S1, produto do discurso do analista. Mas o sujeito considerado pela psicanálise é o \$ – sujeito do inconsciente – que, ao tomar a palavra, não pode dizer tudo, na medida em que não é unívoco. Se for assim, o que o \$ vai deixar aparecer são seus equívocos, o mal-entendido, para que disso emerja – como produto do discurso – o S1, ou seja, os significantes singulares de cada sujeito.

O sujeito (\$) no discurso do analista é um sujeito ativo, inventivo, criativo, um sujeito que trabalha, não está pronto e acabado. Nas palavras precisas de Sbrano:

Ele trabalha, é ele quem trabalha para que este discurso produza algo. E ele trabalha acionado, por estar confrontado com seu real, pelo que é presença de sua falta, de sua incompletude, de suas insuficiências de seu impossível (2003, p. 35).

Quinet (2006) vai dizer de uma outra especificidade do discurso do analista, a saber, o que ele revela sobre o S1, o significante-mestre. No discurso do mestre o S1 é encarnado pelo governante; no discurso da histérica, é encarnado pelo mestre, e no discurso universitário, é encarnado pelo autor. O discurso do analista é o único no qual o S1 não será encarnado por ninguém; será apenas um significante.

Mas onde está o saber no discurso do analista? Portar o S2 no lugar da verdade e sob a barra do agente nos informa que a verdade desse discurso é que o analista possui um

saber, mas um saber como verdade, ou seja, um saber não completamente sabido (se temos apenas uma meia-verdade, também teremos um meio-saber). Lacan (1969-1970) dirá que essa é, exatamente, a estrutura da interpretação – o saber no lugar da verdade – um saber enigmático que terá apenas perguntas e nunca respostas. Enigma que deve ser o tanto quanto for possível “colhido da trama do discurso do analisante” (Ibid., p. 35), afastando tal saber de se tornar um saber teórico e racional. É por isso que não se aprende a ser analista através da teoria psicanalítica, o saber do qual o analista se utiliza é o saber inconsciente, adquirido em sua própria experiência de análise. O S2 é o *savoir-faire* o “saber-fazer do analista” (FREIRE, 2003 p. 66).

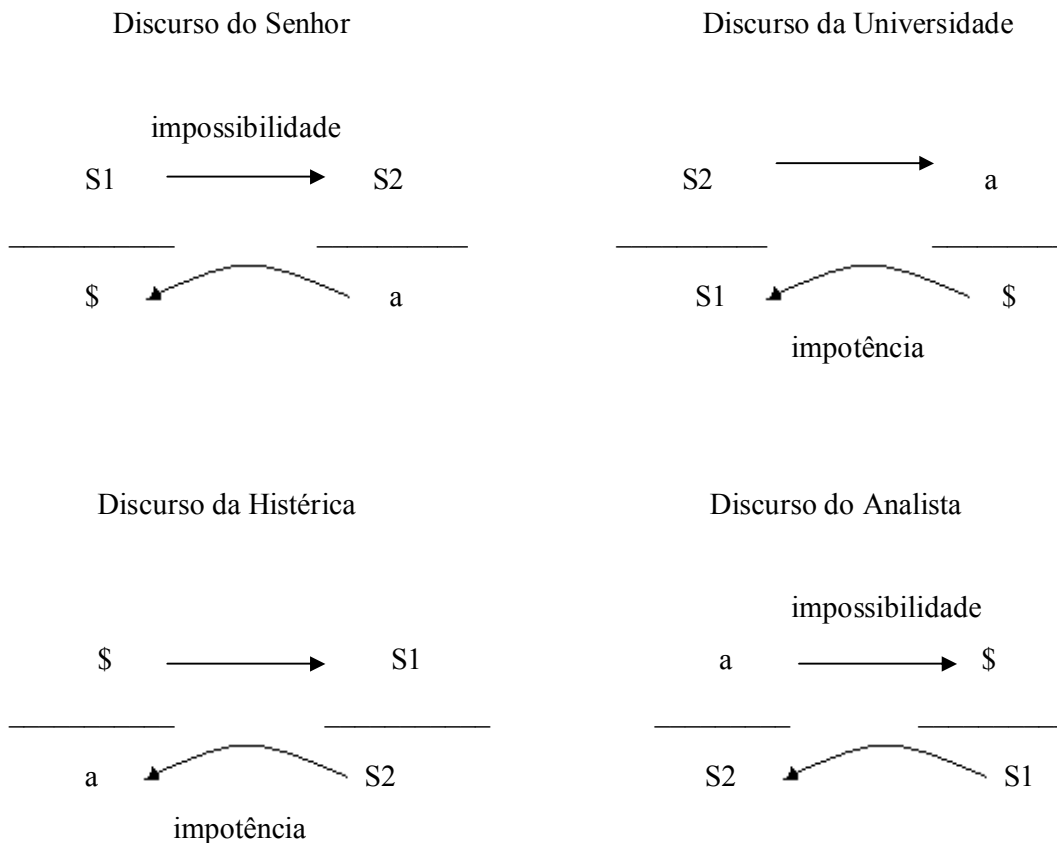
Ainda observando o lugar do S2 no discurso do analista, encontramos também sua mola propulsora, na medida em que o outro supõe que o agente (*a*) possui um saber sobre ele – a isso Freud nomeou de transferência – fundamental para que tal discurso possa se dar. Entretanto, o agente do discurso do analista opera como objeto, o que implica que não fará uso do saber para exercer domínio sobre o outro. Sendo assim, o analista não domina o outro, nem pelo saber (como no discurso universitário), nem pelo poder (como no discurso do mestre), nem pela sedução (como no discurso da histérica), seu comando só pode se dar pela transferência, por aquilo que o agente permite que o outro deposite nele, diríamos: o amor. Se a função do analista não é dominar, Lacan dirá que é: “ser o agente causa de desejo” (1969-1970 p.168), provocar o desejo de saber no outro.

Há algo de uma aproximação entre o discurso da histérica e o discurso do analista, no que se refere a provocar o desejo do outro, entretanto, o que o discurso do analista apresenta de diferente é que – ao contrário da histérica – o analista é capaz de se colocar na posição de objeto para provocar o desejo. Mas o alerta de Lacan (Ibid.) é, exatamente, sobre a dificuldade de se ocupar a posição de objeto *a*, já que é sempre mais fácil escorregar para o discurso da dominação – o discurso do mestre.

## 5 A IMPOSSIBILIDADE E A IMPOTÊNCIA NOS DISCURSOS

Retomaremos a citação freudiana na qual ele afirma que é impossível governar, educar e analisar, para nos detalharmos um pouco mais sobre o que deva ser a impossibilidade e a impotência nos discursos.

Em seu texto, *Radiofonia* (1970, p. 447), e no *Seminário 20* (1972-1973, p. 27), Lacan tratará desse tema partindo da formulação matemática dos quatro discursos que, dessa vez, será colocada da seguinte maneira:



Entendemos assim, que no que concerne à formulação lacaniana, na metade superior de cada discurso está escrita uma impossibilidade.

Os agentes dos discursos são agentes de alguma coisa que é impossível. É então na linha superior dos discursos que encontraremos a impossibilidade. O mestre não consegue fazer seu mundo funcionar, a histórica não consegue se fazer desejar, não se consegue educar o desejo. E o analista, como é um objeto comandar? (SILVEIRA, 2008, p.1).

Com efeito, afirmar que analisar é uma tarefa impossível é partir de uma referência importante: haverá uma espécie de fracasso nessa forma de laço, assim como em qualquer outra. Entretanto, é essa mesma impossibilidade – essa “imperfeição” discursiva – que faz mover o próprio laço em direção a uma possibilidade. Isso quer dizer que o homem só se dispôs a fazer uso do discurso, na medida em que sua forma de enlaçamento com o mundo se dá de maneira incompleta, “não-toda”, para utilizar o termo de Lacan (1969-1970). “[...] Um impossível radical vigora entre sujeito e outro, impossível que funda mesmo, todo e qualquer discurso, que visa produzir aí algum grau de possibilitação” (JORGE, 1988, p. 160).

Lacan (1972-1973) nos fala da impossibilidade de fazermos Um com o outro, assim como pretende a relação amorosa, todavia, é exatamente tal impossibilidade que faz perpetuar essa forma de relação, ou seja, é exatamente por não formarmos Um, que permanecemos numa forma de enlaçamento possível entre um e outro. Formar Um, nesse sentido, tem a função de criar uma completude, uma plenitude, que inviabiliza qualquer necessidade de laço, afinal, o Um não precisa de nenhum outro<sup>3</sup>.

Percebe-se assim, que todas as formas de laço social traduzidas por Lacan (1969-1970) através de suas matrizes discursivas, são tentativas de contornar o impossível do encontro com o real, que de fato é, para nós, inacessível. O real não é para ser sabido, afirma Lacan (1970), sendo assim, assumir o impossível dos discursos é nos afastar das idealizações.

---

<sup>3</sup> Segundo Lacan, “o amor é dar o que não se tem” (1969-1970, p. 49). Entendemos assim que, para que alguém esteja em condições de amar, é necessário primeiramente achar-se incompleto, imperfeito. Quem já tem tudo, ou seja, quem já se basta, não é capaz de amar.

É compreender que não existe uma verdade absoluta, mas apenas meias-verdades, verdades possíveis. A noção de impossível em psicanálise é, portanto, a constatação de um limite.

Lacan (1969-1970) vai nos alertar, entretanto, que quando nos deixamos levar pelo amor à verdade – quando esquecemos que ela, a verdade, não pode ser acessada inteiramente – buscamos velar o nosso limite, caindo assim na impotência. “É por nos tornarmos amantes da verdade que ficamos paralisados em nossa impotência” (SILVEIRA, 2008, p. 2). A impotência seria uma tentativa de nos protegermos de nossas impossibilidades.

A impotência é o que demonstra a metade inferior de cada discurso: há uma barreira de acesso ao gozo, há uma disjunção entre a produção de um discurso e sua verdade (LACAN, 1970, p. 445), ou seja, o produto de cada discurso é sempre impotente para mostrar sua verdade. E se ficamos obcecados pela intenção de encontrarmos uma verdade que possa reinar de forma plena em cada discurso, ficamos paralisados na impotência. A verdade é irmã da impotência, nos dirá Lacan (1969-1970). Ao não aceitarmos o impossível nos instalamos na impotência.

Diante disso, novamente invocamos o que o discurso do analista traz de inovador em sua maneira de lidar com o impossível. Se no discurso do analista o impossível ocupa a posição de agente, isso faz dele o único discurso que assume de maneira escancarada seu impossível. Lacan (1972-1973) nos dirá que no discurso do analista a verdade é minorizada assim como ela merece.

## **6 O DISCURSO DO ANALISTA E SEU MODO DE LIDAR COM O IMPOSSÍVEL**

A descoberta freudiana do inconsciente nos dá uma pista para compreendermos como o discurso do analista vai lidar com o impossível. Freud descobre o

inconsciente quando percebe que há uma descontinuidade no discurso do sujeito. Os chistes, os lapsos e o atos falhos vão demonstrar que o sujeito não é unívoco, ou seja, ele não está lá todo o tempo no controle da linguagem e é quando sua divisão emerge que sua impossibilidade se evidencia. Miller (1997) dirá que esses são momentos nos quais o sujeito se vê ultrapassado pela palavra. O inconsciente – quando recalçado – é o sinal da castração do sujeito, da impossibilidade de dar conta de todo o real, é a falha, a descontinuidade no discurso. Sendo assim, o que o discurso do analista evidencia e dá importância é o que todos os demais discursos tentam resolver ou ocultar: o mal-entendido. Vejamos o que acontece quando, por exemplo, cometemos um ato falho – queremos dizer uma coisa e dizemos outra que até mesmo contradiz a primeira intenção. A reação mais imediata é a de reparar o equívoco, retomar o controle sobre aquilo que nos atravessou<sup>4</sup>. O que a psicanálise inventa com seu discurso é uma maneira de fazer uso disso, que seria apenas um dejetivo, um refúgio da linguagem a ser descartado<sup>5</sup>.

Seguir o fio do discurso analítico não tende para nada menos do que refraturar, encurvar, marcar com uma curvatura própria, e por uma curvatura que não poderia nem mesmo ser mantida como sendo a das linhas de força, aquilo que produz como tal a falha, a descontinuidade. Nosso recurso é, na língua, o que a fratura (LACAN, 1972-1973, p. 61).

Se o discurso do analista é capaz de colocar na posição de comando o que é a própria fratura de tal discurso, quer seja, o real – outro nome do objeto *a* – temos o que há de subversivo nesse discurso: assumir o impossível, ou seja, assumir que é impossível educar, governar, se fazer desejar ou analisar, sem que algo fracasse. No entanto, o que geralmente se

---

<sup>4</sup> Nos últimos meses muito tem se falado sobre a crise na economia mundial e do abalo que ela provoca e ainda provocará na vida dos cidadãos de todo o mundo. Chefes de estado, economistas, políticos e os mais variados especialistas têm sido convocados a dar suas opiniões sobre tal crise e na fala de muitos deles se percebe que o maior desejo é que tudo possa ser reajustado de maneira a recuperar o controle perdido. O que se espera de tal “crise” é que seja apenas um relâmpago de turbulência, até que tudo volte “ao normal”. No entanto, seria bem mais rico e interessante considerar essa “crise” como um momento fértil para questionamentos e mudanças.

<sup>5</sup> O sonho – outro instrumento utilizado pela psicanálise – é considerado, por grande parte das ciências, como uma espécie de lixo, um excremento mental.

faz nos demais discursos é tentar encobrir esse impossível que o discurso do analista evidencia.

Lacan (1972-1973) afirma que sempre que tentamos tapar, colmatar o impossível, caímos na impotência. Ao nos defendermos do impossível, nos instalamos na impotência. Já dissemos que todo discurso é uma tentativa de dar conta desse impossível, de nomear o inominável. No discurso do mestre tentamos comandar o impossível, fazendo com que ele se submeta às nossas ordens. Pelo discurso universitário tentamos nomear o impossível criando sobre ele saberes: científicos, teóricos ou religiosos. No discurso da histórica a saída é ficar se queixando do impossível. Em todos esses casos, ao tentarmos encobrir de alguma forma o impossível, caímos na impotência.

No discurso do analista, por outro lado, a impossibilidade, o fracasso, o mal-estar é exatamente aquilo que assumirá a posição de agente. O que faz de tal discurso o único onde o impossível não pode ser silenciado e sim escutado. Assumir a posição de analista é, portanto, suportar este lugar impossível; é permitir que o fracasso agencie o discurso; é acolher o mal-estar. Ao contrário do que comumente se pensa: uma análise não caminha no sentido de que tudo fique *bem-entendido*, uma análise se ocupa é do *mal-entendido*.

Como já foi dito, todas as modalidades discursivas são igualmente impossíveis para remediar o irremediável, para responder as questões sobre o sexo e a morte, para fazer com que se apreenda o real e para que a operação da linguagem se faça sem resto. O que o discurso do analista tem de inovador é que ele é o único que assume esse impossível, acolhendo a limitação do sujeito humano em fazer com que o mundo gire estável, sem grandes saltos. O que há de inédito no discurso do analista é que ele é o único a se sustentar exatamente no impossível, assumindo que não se pode encobri-lo, comandá-lo ou silenciá-lo, mas que isso não implica em, necessariamente, ficar impotente diante dele. Sendo assim, o



verdadeiro psicanalista é aquele que não teme assumir o impossível – de sua posição e de sua profissão.

## 7 REFERÊNCIAS

BLANC, D. “O mestre castrado”. In: JORGE, M. A. C.; RINALDI, D. (Org.). *Saber, verdade e gozo - Leituras de O Seminário livro 17, de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

FREIRE, M.. *A intervenção do discurso analítico na estrutura de linguagem*. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica). UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. (1920). *Além do princípio do prazer*. vol. XVIII.

\_\_\_\_\_. (1930/1929). *O mal-estar na civilização*. vol. XXI.

\_\_\_\_\_. (1937). *Análise terminável e interminável*. vol. XXIII.

\_\_\_\_\_. (1930/1929). *Prefácio à juventude desorientada, de Aichhorn*. vol. XIX.

JERUSALINSKY, A. “O outro do pedagogo”. In: *Revista APOA. Psicanálise e Educação: Uma transmissão possível*. Publicação Interna. v. 9, n. 16, jul. 1999. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/download/revista16.pdf#page=6>> Acesso em: 6 de dezembro de 2007, às 19h00min.

JORGE, M. A. C.. “Discurso e liame social: apontamentos sobre a teoria lacaniana dos quatro discursos”. In: JORGE, M. A. C.; RINALDI, D. (Org.). *Saber, verdade e gozo - Leituras de O Seminário livro 17, de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002.

\_\_\_\_\_. “Sexo e discurso”. In: \_\_\_\_\_. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988. p. 152-207.

LACAN, J. (1970). “Radiofonia”. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

\_\_\_\_\_. (1969-1970). *O Seminário – livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. (1972-1973). *O Seminário – livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

\_\_\_\_\_. (1967). “Proposição de 9 de outubro de 1967”. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 248-264.

MILLER, J.-A. *Lacan elucidado — palestras no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

PETRI, R. *Psicanálise e educação no tratamento da psicose infantil: quatro experiências institucionais*. São Paulo: Editora Anna Blume, FAPESP, 2003.

QUINET, A. *Psicose e laço social. Esquizofrenia, paranóia e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

RAJCHMAN, J. *Eros e verdade. Lacan, Foucault e a questão da ética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1993.

SBANO, V. (2003). *Ensino de psicanálise nas universidades*. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica). UFRJ: Rio de Janeiro, mar., 2003.

SILVEIRA, P. D. “A impossibilidade e a impotência dos discursos”. In: Site do Tempo Freudiano Associação Psicanalítica. Disponível em:  
<<http://www.temprofreudiano.com.br/artigos/detalhe.asp?cod=40>> Acesso em: 10 de agosto de 2008, às 20:00.

SOUZA, A. *Os discursos na psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.

## PSYCHOANALYST: PROFESSION IMPOSSIBLE

### ABSTRACT:

Freud believed analyze as well as educate and govern, a task impossible. Lacan part of this freudian statement to build his theory of speech. The master's speech, the university's speech, the histeria's speech and the analyst's speech are the four modes of tie considered by Lacan - in four different ways to relate to the other - all equally unable to give an account of the real, all fragile and imperfect. The uneasiness and failure modes inherent to our lacings reach, however, a privileged place in the analyst's speech, which makes this the only speech that is based be capable of assuming its impossibilities.

**KEYWORDS:** Uneasiness ties. Position of the analyst. Lacanian theory of the four speeches.

## PSYCHANALYSTE: PROFESSION IMPOSSIBLE

### RÉSUMÉ:

Freud croyait analyser, ainsi que d'éduquer et de gouverner, une tâche impossible. Lacan freudien partie de cette déclaration pour construire sa théorie du discours. Le discours du capitaine, de l'université du discours, le discours de l'hystérique et le discours de l'analyste sont les quatre modes de liaison considérée par Lacan - de quatre manières différentes de se rapporter à l'autre - tout aussi impossible de rendre compte du réel, toutes les fragiles et imparfaites. Le malaise et les modes de défaillance inhérents à notre laçage atteindre, toutefois, une place privilégiée dans le discours de l'analyste, ce qui en fait le seul discours qui se fonde soit capable d'assumer ses impossibilités.

**MOTS-CLÉS:** Malaise des liens. La position de l'analyste. La théorie lacanienne des quatre discours.

Recebido em 09/04/2009

Aprovado em 25/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

# ENTRE A MÚSICA E O MITO: A TRÁGICA VOZ DE DIONÍSIO

## Um percurso pelas invocações de Alain Didier-Weill

*Bruno Portes de Castro\**

### RESUMO:

A partir da leitura de Alain Didier-Weill, pretende-se neste trabalho perceber o entrelaçamento entre Apolo e Dionísio no âmago da tragédia grega, localizada na transição entre o ritual ditirâmico e a pólis, na tentativa de, a partir do mito de Édipo, apreender a relação do canto com o que se nomeou em psicanálise de feminino.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tragédia. Dionísio. Apolo. Corpo. Música. Mito. Sublimação. Feminino.

---

\* Psicólogo. Psicanalista. Pesquisador do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura, sob coordenação de Denise Maurano. Contato: brunopsiuufjf@yahoo.com.br.

## INTRODUÇÃO

Que relação poderia haver entre música e psicanálise?

Sempre perguntei-me o que é que havia de tão especial na música que era capaz de trazer um profundo renovo. Com a música, um novo sopro de vida trazia um clima de festa, como que em um convite mesmo à celebração de estar vivo. Aliás, não creio ser possível uma celebração sem música.

Então deparei-me com a psicanálise. Que sensação estranha ao perceber que conceitos tão complexos estavam tão próximos de mim. Lembrei-me dos meus livros de música, e de quanto tempo debruçava-me sobre eles na tentativa de apreender fusas, semifusas, tonantes e diminutas. O que eu não havia percebido é que já havia feito uma associação entre ambos e este trabalho me parece ser fruto disso.

Assim, fiquei fascinado quando, ao ler Lévi-Strauss, vi ali que era tênue a linha que separava música e mito, ao que, com Lacan e as noções de mito e fantasia, fortaleceram-se para mim os laços entre música e psicanálise. A propósito, trabalhei este tema anteriormente (CASTRO, 2007) ao retomar este antropólogo em suas proposições acerca dos movimentos de entrelaçamento entre música e mito, para percorrer o campo da neurose obsessiva com Freud e Lacan no “Homem dos Ratos” e, para além disso, para observar a articulação entre a psicanálise e antropologia, isto é, das possíveis similaridades colocadas por Lévi-Strauss entre o lugar psicanalista e o lugar do xamã quando do tratamento, pelo canto, de uma índia panamenha em trabalho de parto.

Mas e então, qual seria o estatuto da voz para a música e para o mito?

Desde muito jovem, ficava deslumbrado com aquela típica voz de cantora de *negro spiritual* ou com a rouquidão e peso na voz de um cantor como Louis Armstrong. Assim, a proposta de Lacan de que haveria uma pulsão (por ele nomeada, pulsão invocante)

que se movimenta em direção ao objeto voz, e de que ela está na própria constituição do sujeito, me foi impactante.

Ainda neste percurso, percebi que o que há de desconhecido na música se aproxima do que há de desconhecido em mim. Não é à toa que Lacan (apud DIDIER-WEILL, 1999, p. 10) afirma que a pulsão invocante é a “experiência mais próxima do inconsciente.”

Mas o mais curioso disso foi o fato de quão imbricados estão música e teatro, seja na história, seja na origem de ambos. A tragédia grega, constituída a partir de Apolo e Dionísio, em sua riqueza, deu as bases para a ópera, e para além do campo das artes, Freud, ao se deparar com ela se apropriou do mito de Édipo, postulando o conceito de Complexo de Édipo, tão importante para a teoria psicanalítica.

Portanto, através do presente trabalho, pretendo percorrer as idéias de Alain-Didier Weill, psicanalista e dramaturgo francês, que, sendo estudioso e pesquisador de Jacques Lacan, propõe um avanço na teoria psicanalítica. Articulada a outras três pulsões (oral, anal e escópica), Lacan propõe a pulsão invocante, a partir do qual o referido psicanalista e dramaturgo traçará meandros de convergência entre a teoria das pulsões e a arte musical.

E por falar em arte, algo que também me intrigava e que continua a me intrigar no campo da psicanálise, é a relação entre sublimação e feminino, já que em ambos, o belo comparece.

## **PULSÃO INVOCANTE, MÚSICA E DANÇA**

Em *Invocações*, Didier-Weil (1999) postula uma relação muito curiosa entre música, dança e a pulsão. Neste livro, o autor coloca o tornar-se humano como uma vocação,

cuja transmissão se daria através da voz, através de uma “sonata materna” (Ibid., p. 9). Esta sonata tocaria o *infans* e lhe apontaria algo duplo: a continuidade musical das vogais e a descontinuidade significativa das consoantes. A descontinuidade diria, então, do campo da discriminação, da oposição, e portanto da lei; E na continuidade, por outro lado, seria onde encontraríamos o campo do “soar a música”, de um certo fora-da-lei, onde os limites espaço-temporais sofrem “uma súbita colocação entre parênteses” (Ibid., p. 10). Nesse sentido, a música convocaria o sujeito a habitar o campo da continuidade.

O autor relembra Lacan (1956-57, p. 10), quando este último identifica uma quarta pulsão engendrada no ser falante: a pulsão invocante. E a retoma como “a experiência mais próxima do inconsciente”. Ela se colocaria como um guia no movimento do sujeito para além dos limites de tempo e espaço, para além das leis do código simbólico.

Assim, para além da invocação significativa encarnada no movimento “*fort-da*”, ao “soar a música”, o sujeito se depararia com uma invocação Outra, que não é de ordem simbólica. O sujeito recebe como que um convite irrecusável a ultrapassar seus limites rumo ao desconhecido<sup>1</sup>.

Em contrapartida, é importante ressaltar que, se por um lado a música aponta um para além da significação, por outro lado é possível ao significante que se apossa da invocação musical, na medida em que, pela via da poesia ele vai em direção ao não sentido, como que extraído do código léxico e de suas leis ordenatórias.

É instigante pensar a música como um convite, e para além disso como algo que atrai o sujeito em determinada direção. Alain Didier-Weill (1999, p.11-12), por essa via, circunscreve o que ocorre nessa relação do sujeito com a música, ou mais precisamente com o Outro da música:

---

<sup>1</sup> Tal convite faz-me recordar o mito da sereia, que com seu canto enlouquecedor atrai o marinheiro ao fundo do mar.

[...] eis que agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: 'Em ti, estou em minha casa'.

Enquanto em minha vida cotidiana eu sentiria como um violador inaceitável quem quer que pretendesse semelhante feito, eis que não somente ouço a música me significar que está em sua casa em mim, mas ouço também, em mim, uma voz inaudita que lhe responde: 'Sim, é verdade, estás em casa'.

Diante dessa “estranha que é a música”, o sujeito se surpreende. Ao crer que ia escutar a música, se percebe, paradoxalmente, que é ele que é escutado por ela. Ele se dá conta de que a música é capaz de ouvir o que está silencioso neste estranho que é o sujeito do inconsciente. Tal escuta não seria uma escuta psicótica, visto ocorrer aí, não uma identificação imaginária, tampouco uma forclusão, mas uma identificação metafórica, uma dupla negação: “Sim, tu não és estranha ao estranho que sou eu” (Ibid., p. 12).

A partir daí, o sujeito do inconsciente que estava “esquecido desde sempre”, em latência, diz “sim” à invocação da música, ao convite a que vá além. É só a partir daí que o sujeito se torna agente, se torna Passante, agindo a música, dançando-a, isto é, passa a celebrar este estranho que antes lhe causava horror, que abalava sua própria determinação, sua própria condição de ser.

A propósito, no que concerne a essa determinação, o autor afirma que, se por um lado o sujeito é determinado, na medida em que é representado por significantes, por outro, é indeterminado por não haver no Outro, tesouro dos significantes, o significante que o defina. Se instaura aí a dialética da demanda, demanda sempre de amor, onde o sujeito se dirige ao Outro pedindo um significante que dê nome ao seu próprio ser. O sujeito se vê diante da angústia ao se dar conta de que é um “falta-a-ser”, pois se depara com a possibilidade de que simplesmente não exista, de que não seja.

Dessa feita, o “eu” [*je*] do inconsciente ao vislumbrar que pode ser um “não eu”, pede ao Outro um nome, um saber sobre si. Ele quer uma garantia para crer em sua



existência. Acerca disso acrescenta: “Ora, aí está o milagre da música: quando ela soa, verifica-se que o 'eu', que – enquanto 'não eu' – *não sabe* o que ouve, *crê* no que ouve.” (Ibid., p. 14).

É na medida em que o eu pensa acerca de sua existência que ele põe a crença nessa existência em xeque, pois, a linguagem, sendo limitada, não dá conta de responder à questão da existência, de concluí-la. Ao pensar, o eu procura um nome que responda à questão da existência, busca um porquê, inalcançável. No nível da linguagem, do simbólico, depara-se com a impossibilidade de um nome do ser, ali só se encontra um “nome de nome” (*nom de nom*). Portanto, neste nível, não se dá um sim, mas uma denegação, uma dupla negação, um “não do não” (*non de non*). Não se trata, como se coloca no discurso cartesiano, de um “Eu penso, *logo*, sou ali onde eu penso”, mas de um “Eu sou ali onde eu não penso”.

O “sim” está além da denegação, é uma *Bejahung*, uma afirmação, um ato de fé que ultrapassa o ato de saber, sendo um “sim” sem porquê. Mas a quê, ou a quem se direciona esse “sim”? É um sim diante da música que o invoca para que ele “venha-a-ser”. O que não quer dizer que após a música o sujeito é, mas que a música suscita um movimento no qual o sujeito celebra a sua condição de “falta-a-ser”, dando novo vigor ao seu próprio movimento:

Diremos, por ora, que o impacto da música não é rememorar, e sim comemorar o tempo mítico desse começo absoluto pelo qual um 'real', tendo se submetido ao significante, adveio como essa primeira coisa humana, *das Ding*, no nível da qual aquilo que era absolutamente exterior – a música da voz materna – encontrou o lugar absolutamente íntimo onde as notas poderão dançar. (Ibid., p. 16).

Assim, a música emerge como “empuxo à extimidade”, fazendo do corpo humano, um corpo dançante. O sujeito que antes se posicionava no nível da demanda, isto é, exigindo ao Outro que se manifestasse, que lhe desse uma resposta, ao ser tocado pela pulsão

invocante é convocado a que siga rumo à “pura possibilidade”.

Antes, enquanto demandante, ele perguntava ao Outro: *Che vuoi?* Que queres? Em sua alienação no Outro, o sujeito, ao lhe dirigir essa pergunta, esperava descobrir o que é que ele mesmo quer. É como se, diante de uma resposta a essa pergunta, o sujeito encontrasse a sua direção, o rumo a que ele tem que seguir para que ele seja, para que ele toque a essência de sua existência. Ele é um sujeito que duvida, e que, justo por isso, não caminha, não dá o passo.

Contudo, quando a música toca, é o sentido que perde o sua força diante do vigor da invocação. Não é necessário mais perguntar aonde ir. Uma direção já emergiu diante do sujeito, o chamando, o invocando: “Tudo se passa, com efeito, como se no instante mesmo em que começasse a dançar, ele soubesse aonde tinha que ir, sem ter mais, daí em diante, que perguntar a quem quer que seja por que deveria ir para ali, nem como deveria fazê-lo” (Ibid., p. 17).

Didier postula a idéia de um ponto virtual emergindo a partir do soar musical e que indica esta direção ao sujeito: *o Ponto Azul*. Ao som da música, anuncia-se o aparecimento deste ponto, “que ainda não está presente, mas que se situa num porvir possível, de onde convoca o sujeito como pura possibilidade” (Ibid., p.17). É nele que se espera produzir a “nota azul”. Se antes, o sujeito havia decidido pensar e por isso mesmo duvidava, agora, ele se posiciona neste lugar de pura possibilidade:

A possibilidade de crer na existência desse ponto de apelo detém o estranho poder de fazer evoluir os gestos desajeitados e imprecisos do sujeito em direção a um movimento súbito, habitado pela graça e pela precisão, como se com o desaparecimento da dúvida pudesse desaparecer a indecisão que parasitava os movimentos do sujeito e surgir uma espécie de decisão nova: decisão de ir em direção a (Ibid., p. 17).

É curioso observar um bebê e como na maioria das vezes as pessoas se

fascinam com seu “corpinho”. Seu “pezinho”, suas “mãozinhas”, e o próprio fato de os nomearmos de forma diminutiva parece nos indicar uma perda em nosso próprio corpo. Por mais que não sejam simétricos, os movimentos realizados por um bebê surpreendentemente nos apresentam graciosidade. Didier (Ibid., p.18) chama nossa atenção ao período da adolescência, onde uma “falta de jeito” aparece no corpo, como se este sujeito adolescente tivesse que se haver com essa perda de graciosidade, como se não estivesse mais “em casa”:  
“o sujeito se sente estranho a um corpo que não habita mais e que não o habita mais.”

Nesta condição, aparece aí uma descontinuidade entre sujeito e corpo. Apresenta-se uma dualidade, onde ambos, como diz o autor, estão em “exílio”. O psicanalista parece aproximar esta dualidade à dualidade (corpo X mente) presente no “penso” cartesiano.

E, neste sentido, em sua proposta, a música teria a propriedade de “subverter todas as relações dualistas”, onde, na invocação, o corpo dança na música e a música dança no corpo.

Para ele, esta sensação de exílio, seria justo o que apontaria para o que se chama de sintoma em psicanálise. Para o psicanalista, o sintoma age sobre o sujeito e sobre o corpo privando-os de deslocamento: O sujeito se vê privado de deslocamento na fala e o corpo de deslocamento no espaço. Portanto, conclui que é o “fantasma da liberdade” o que impede o movimento: “Aí está o essencial do sofrimento sintomático” (Ibid., p.20).

Para articular esta questão do sintoma, Didier se pauta na construção lacaniana sobre três instâncias no psiquismo: O Real, o Simbólico e o Imaginário. O objetivo deste trabalho, não tem como foco estas três instâncias, e sendo assim, não seria pertinente um aprofundamento acerca destes conceitos. Assim, o que podemos dizer acerca do imaginário, por exemplo, é que ele se articularia à imagem, à forma, como postulado no texto lacaniano que trata do *Estádio do Espelho*. Já o simbólico, diria respeito à estrutura da linguagem, constituída a partir da articulação de significantes. Restando o Real, conceito lacaniano para apontar aquilo que é da ordem do “traumático”, do “inassimilável” e, portanto, do

“impossível”. Estas três instâncias, em articulação, sustentariam o psiquismo do ser falante.

A partir disso, Didier postula que é na medida em que se percebe uma descontinuidade entre o Real, o Simbólico e o Imaginário que o sintoma faz sofrer. Percebe-se então que o sintoma tem três faces, as quais se articulam a três interseções no RSI: o inaudito (R/S), o invisível (S/I) e o imaterial (I/R).

Como já foi dito, o sujeito, enquanto demandante, vai em direção ao Outro pedindo um nome, um significante que dê consistência ao seu ser. Entretanto, tal significante não há, visto não ser possível concluir a questão da existência no simbólico. Dessa forma, sujeito e significante se apresentam em descontinuidade, em relação de dualidade. Quando a dualidade entre sujeito e significante aparece, isto é, quando o sujeito não consegue ir além do sentido, ele permanece em silêncio, restando algo alhures: o inaudito (R/S). O autor relembra Beethoven, que, sendo surdo, escrevia músicas que não podia ouvir.

Em seguimento, na medida em que o corpo recebe uma forma visível, um véu se coloca, velando o que lhe é próprio de invisível. Um furo se apresenta entre o limite da imagem do corpo e o limite do significante. O corpo fica exilado em sua “simples imagem visível”, perdendo o campo do que está invisível (S/I). Por esta mesma via, ao mesmo tempo em que a pulsação do corpo é visível, ela não se relaciona ao espacial, mas ao ritmo, apontando para um invisível temporal ali presente. Assim, pela pulsação, dançará o corpo para além de sua visibilidade, encontrando o inaudito, o que demonstra uma continuidade ente o tempo, o som e o espaço material:

Tudo se passa como se o som, depois de ter submetido o sujeito do inconsciente, dando-lhe morada do inaudito, submetesse também a parte visível do corpo, dando-lhe como local de habitação o invisível. (Ibid., p. 24)

Por fim, Didier também aponta o sofrimento diante do fato da materialidade do

corpo não tocar o etéreo que é o sujeito. Neste momento, a materialidade perde a leveza que lhe era dada por essa “presença falante” que é o sujeito, perde o terreno do imaterial (I/R). O movimento humano coloca em evidência algo de invisível na imagem do corpo, fazendo dançar no que o inaudito tem de ilimitado. Assim, segundo o autor, é pela encarnação de uma sonoridade inaudita que o corpo é posto em movimento, o que demonstra que o som tem anterioridade ao próprio movimento. O que o autor propõe, portanto, é que o encontro do corpo com o inaudito e com o invisível, tem por efeito uma imaterialização da matéria do corpo.

Outrossim, no sintoma, o sujeito está exilado do significante, a imagem do corpo está exilada do significante e a materialidade do corpo está exilada do sujeito. Entendo que este exílio apontado por Didier, se relacione a uma separação, a um esquecimento, pelo sujeito, de sua causa significante.

Didier pontua como veremos mais à frente, o recalque originário como um ponto de substituição de um furo externo ou *trou-matisme* (furo real no simbólico) para um furo interno (furo simbólico no real). Essa passagem se daria a partir de um “significante siderante”, o qual nodula pulsão de morte e pulsão de vida, introduzindo a castração originária e trazendo a “perda de acesso à continuidade do corpo e do espírito que permitia aceder à dança” (Ibid. p. 71).

Entendo a partir dessa leitura, que diante dessa perda, o sintoma histérico, por exemplo, apontaria este esquecimento do contínuo que era o “corpo-espírito-som” antes do recalque originário, isto é, o distanciamento da modulação entre corpo e espírito que autoriza a dança.

Com efeito, o resultado da castração originária é induzir, como vimos, um sofrimento de ordem dualista no qual o corpo e o sujeito se descobrem, tanto um quanto o outro, em exílio com relação à sua pátria significante (Ibid., p.71-72).

No exílio, diante da perda da liberdade de percorrer os campos do inaudito, do invisível e do imaterial, isto é, da pátria significante, a dança faz revelar, outra vez, a continuidade em que estão estes três campos: “Devido ao próprio fato de sua colocação em continuidade, cada um dos três caminha no mesmo passo: o passo de dança” (Ibid., p. 31).

Com relação a esse passo de dança, é importante lembrar que ele tem um ritmo, uma cadência, uma temporalidade. Segundo o autor, se por um lado, a música torna audível o ritmo, a dança *mostra* este ritmo, isto é, um tempo que antes estava no campo do inaudito, do invisível e do imaterial passa a se apresentar de forma sincrônica. O que é diverso do que ocorre no campo da fala, onde o sujeito, pela diacronia, está sempre temporalmente defasado na sua resposta em relação ao Outro.

A partir desta articulação, o autor retoma uma formulação de sociedades xamânicas, as quais postulam dois tempos: o tempo sagrado e o tempo profano. Didier diz que o tempo sagrado corresponde a um tempo anistórico, ao tempo no qual se encontra o sujeito antes do recalque originário, isto é, antes que o significante fizesse um corte no sujeito, gerando consciente e inconsciente, antes que se marcasse um início. E que, posteriormente a este recalque, o sujeito entraria na temporalidade profana, na partilha dos sexos, isto é, no tempo histórico. É o tempo histórico que inclui o sujeito num dualismo, onde o sexo e a fala exilam o sujeito do significante.

Didier articula que a sublimação seria um retorno a este tempo anistórico, “tempo da dessexualização”. Freud já falava de dessexualização, dando-lhe contudo, outro estatuto. Para o francês, se por um lado, Freud acredita que o objeto sexual é originário ao sujeito, isto é, que ele é de certa forma, um *primum movens*; por outro, seguindo a leitura de Lacan, este objeto só advém “depois da ação dessa causa material que é o significante

primordial” (Ibid., p. 32). Para o autor, este tempo anistórico é anterior à entrada do sujeito no simbólico e nas relações de objeto, é o tempo do “espírito do significante”, o “tempo da criação do tempo”.

Para ele, o que ocorre na psicose é que não ocorre este “começo absoluto da coisa humana”, isto é, o “espírito do significante” não lhe é transmitido pela voz materna (ou por um gesto de uma mãe surda-muda).

Ele retoma as produções de Jean During sobre a prática sufista, cultura mística do islão, calcada em danças e músicas ritualísticas. Nesta prática, observa-se a idéia de um terceiro ouvido, com o qual o Samá “ouve o canto silencioso dos minerais, das plantas e dos animais, assim como ouve a harmonia das esferas” (Ibid, p. 28). Acerca disso, ele propõe que só se pode ouvir o verbo se ele for habitado por uma melodia.

Didier postula que o passo da dança é um passo dado a partir de um impulso invocante no qual corpo e espírito são convocados por um “ponto azul”. Segundo o autor, não é possível um saber sobre a existência deste ponto azul, visto ser inconsciente e encarnar a “causa absoluta do sujeito”, enquanto sujeito do inconsciente. Em consequente, a vocação deste ponto, é invocar o sujeito a que venha:

Chamamos esse ponto de 'ponto azul' porque o articulamos à capacidade do sujeito, dividido pela tensão produzida entre a harmonia e a melodia, de atingir uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacronia melódica poderia ser resolvida. A transferência para essa ausência – que chamamos a nota azul – é, assim, a possibilidade de um ato de esperança no fato de que o que ainda não está lá possa cessar de não estar. A música que pode às vezes nos oferecer essa nota azul – assim batizada por Delacroix em carta dirigida a Chopin – nos ensina que a esperança que pode nos levar a esperar a promessa dessa nota prometida pode não ser vã (Ibid., p. 33).

Na dança, portanto, se daria um jogo entre ausência e presença, mas não no nível simbólico como o *fort-da*. Pois, na presença do ritmo, isto é, na cadência do passo, as

relações de temporalidade são subvertidas, se entrelaçando passado, presente e futuro. Um presente, um dom encarnado na nota azul surge no horizonte: “enquanto, no tempo histórico, o presente se precipita para o porvir, no tempo absoluto o que está por vir já está no presente, como se não houvesse distinção entre o porvir de onde pisca a nota azul e o ritmo que lembra o presente” (Ibid., p. 34).

Assim, a nota azul, ausente, está presente, na medida em que é “causa imediata desse efeito que é o sujeito.” E isso não se dá por uma via ideal, onde o sujeito deveria ir em busca dessa nota para ser. Ela já é sua causa, e ele já é efeito dela. Ao dançar, não é o sujeito que se aproxima da nota, como uma meta, como uma causa final. Mas é a nota que se apresenta no horizonte, como que se aproximando. Desta feita, causa e efeito se dão como indissociáveis. Para a psicanálise, então, não se daria tal qual na religião xamânica, onde tempo sagrado e o tempo profano estão em dualidade. De acordo com o autor, o tempo anistórico e o tempo histórico estariam em continuidade, tornando indissociável o sagrado do profano.

O que Didier argumenta é que a voz materna ao se dirigir ao *infans* já lhe transmitiu a descontinuidade através das consoantes, bem como a continuidade através vogais. Segundo o autor, diante da perda da continuidade e do sobressalto da descontinuidade, ou seja, diante da crueza do sintoma, a pulsão invocante é um novo sopro rumo ao inaudito, ao invisível e ao imaterial. Com o soar da música, o sujeito pode dançar no para além de si próprio. Pode dançar em sua “extimidade”.

Assim, no *setting* analítico, o sujeito, por meio de uma transferência - que também é transferência temporal -, verifica seus pontos de repetição traumáticos, e se reposiciona diante do gozo presente nesta repetição. Repetição esta, regida por um imperativo do supereu, do qual o sujeito se assujeita, determina-se por um tempo histórico. O que acontece, é que sob efeito desta transferência, o sujeito será levado a um mais-além no tempo,



isto é, o sujeito caminhará a um ponto de indeterminação na sua própria constituição, ponto este que o possibilitará rever sua economia de gozo.

É nesse sentido, que a transferência apresentaria a ação da pulsão de morte. Não em sua faceta de horror, pautada na destruição, mas tal qual postulou Lacan no *Seminário IV* (1956-1957) uma comparação entre a pulsão de morte e a função do Espírito Santo, onde o que se propõe é a anulação das significações presentes para que o novo possa advir. Acerca disso, se pergunta Didier:

O poder de anulação do sentido já adquirido, abrindo o campo de uma promessa significativa nova, não é isso o que é posto em jogo pelo 'ponto azul' a partir do qual a pulsão invocante nos parece a partir de agora passível de ser inserida na teoria freudiana? (Ibid., p. 37)

Assim, pela análise, o sujeito reveria a sua história e as ilusões nela imbricadas seriam desfeitas. Contudo, esta “desilusão” de forma alguma deveria levar o sujeito a encarar esse para além do histórico como um fardo. Segundo o psicanalista, a pulsão invocante seria um novo sopro a que o novo surja no sujeito...

## MITO E MÚSICA EM LÉVI-STRAUSS

Lévi-Strauss, conhecido antropólogo francês e inaugurador do que se chamou de movimento estruturalista, trabalhou arduamente a articulação entre mito e música. Observa-se no antropólogo uma grande curiosidade em relação ao Renascimento, período onde as produções artísticas se destacaram por um retorno ao modelo clássico greco-romano, ocorrendo uma desvalorização do mito em favor do romance. O autor observa as produções musicais do período, como se a música tivesse assumido a função mitológica que o pensamento ocidental havia abandonado.

Em sua construção em concernência à pulsão invocante, Alain Didier-Weill retoma as produções deste antropólogo nas relações entre som, sentido e linguagem. Como pontuado, por exemplo, em *L'Homme nu* (1971, p. 580): “O som e o sentido se conjugam, engendram *um ser único comparável à linguagem*, já que, neste caso, juntam-se duas metades, uma feita de superabundância de som e outra de uma superabundância de sentido” (apud *Ibid.*, p. 150).

Didier postula que essa articulação feita por Lévi-Strauss – a qual o “ser único comparável à linguagem” advém - corresponderia ao tempo mítico quando o *infans* recebe, enquanto ouvinte e interpretante intérprete, o “puro som musical da voz materna”, o qual traz consigo a condição de possibilidade para a produção de significação. O psicanalista aponta, portanto, que a transmissão mais primária do simbólico à criança se daria por intermédio da música da voz materna.

Entretanto, acerca dessa leitura de Lévi-Strauss (apud *Ibid.*, p. 151), Didier acredita que o antropólogo propõe uma anterioridade do mito, e portanto do simbólico, sobre o som. Isso é reforçado um pouco mais adiante no mesmo livro citado: “Seria necessário, pois, que o mito morresse enquanto tal para que sua forma escapasse dele como a alma deixando o corpo e fosse demandar à música o meio de uma reencarnação.”

Dessa forma, na visão de Lévi-Strauss, a música viria só num segundo tempo, para ser meio de “reencarnação” do que morreu na instância do mito, que seria anterior. A isso, Didier articula que há algo que deve morrer no simbólico para que esse possa ser transmitido, isto é, é necessária a morte do pai para que se dê a transmissão do significante paterno. Nesse sentido, a música da voz materna traria em si algo da reencarnação deste significante do pai morto. A voz materna seria, portanto, a mediadora entre o que a precedeu - o Nome-do-Pai -, e o que a sucede - o inconsciente por advir no ouvinte. A música dessa voz

aponta, portanto, a continuidade do tempo; continuidade entre tempo anistórico e tempo histórico, entre o antes e o depois.

Sobre este significante, o Nome-do-Pai, nos diz Didier, a partir de Lacan, que ele é o significante do *pas-de-sens*. E isso porque, se por um lado, ele é a pré-condição de toda significação, isto é, é necessária a sua inscrição para que o sujeito dê um passo em direção a produção de sentido, por outro lado, nenhum significado pode tocá-lo. E por isso, um *pas-de-sens*: um “passo-de-sentido” ou um “sem sentido”.

Didier compara o significante do Nome-do-Pai ao significante denominado por Lévi-Strauss de “Mana”, na introdução à obra de Marcel Mauss *Sociologie et anthropologie*, o qual surgiria num ponto enigmático da linguagem. Didier entende que a música teria o poder de reencarnar esse “Mana” no som.

Por fim, o autor traça uma relação entre compositor e ouvinte. Ele aproxima assim, o som musical da voz materna à posição do compositor, na medida em que ambos transmitem uma mensagem enigmática construída a partir de um significante *pas-de-sense*, limite entre a música e o mito. Do outro lado, se encontram o ouvinte e o *infans*, os quais, para que tenham acesso a esta mensagem necessitam iniciar um processo de decifração.

Dessa maneira, tal articulação entre música e mito interessa à psicanálise, tanto por sua afinidade à pulsão invocante e ao significante do Nome-do-Pai, como se pensarmos no mito de Édipo, tão valorizado na obra freudiana.

## **FREUD, DIONÍSIO E A TRAGÉDIA GREGA**

O que é que Freud nos transmite ao retomar Édipo? É por esta pergunta que Alain Didier-Weill irá desenvolver sua produção, defendendo a idéia de que não é somente

uma estrutura mítica que aí se expõe. Ao retomar Sófocles, Freud, sem se dar conta, toca num ponto em que se desdobra outra estrutura além da mítica: a do discurso trágico, herdeiro de um rito dedicado a Dionísio, “o mais obscuro dos deuses gregos” (Ibid., p. 49).

Na antiga religião grega, quando Dionísio tocava sua flauta, uma melodia se fazia ouvir pelas mulheres, que, possuídas pela música, com entusiasmo, corriam para a floresta formando o coro originário das mênades, formando “um corpo místico”. Estas bacantes se reuniam num ritual perigoso, no qual absorviam as postas dilaceradas de uma vítima.

É este ritual que dará lugar ao Ditirambo: Cinquenta coreutas rodeiam um altar dedicado a Dionísio cantando e dançando, sendo que, ao final, um sacrifício é realizado sobre este mesmo altar. Neste momento, não são mais as mulheres que participam, mas os homens.

À medida que o tempo passa este ritual deixa de ter um caráter secreto e místico para se tornar um espetáculo. Surge a figura do corifeu, um mestre do coro que se dispõe a dialogar com este coro. Fato curioso é o de que num primeiro momento, tal diálogo se dava por meio de uma improvisação por parte do corifeu: “originalmente, o corifeu improvisa uma série de versos depois dos quais o coro entoava um refrão, mas depois essa improvisação vai se tornando cada vez menos espontânea e o corifeu vai cantar textos poéticos escritos por poetas como Arion, Arquíloco e sobretudo Píndaro.” (Ibid., p.51).

É portanto através de um movimento espontâneo, da improvisação, que este corifeu, agora desligado do coro, faz ouvir a sua voz que não é mais a voz do coro.

É só quando o corifeu é substituído pelo *hipócrita* (“aquele que porta a máscara”) que o ditirambo dá lugar à tragédia grega. O hipócrita é o ancestral do ator, e tem um papel muito importante na tragédia grega. Antes, o corifeu e o coro eram “apenas um” - como aponta Jenamaire -, e este corifeu contava a história de um herói. Agora, porém, o hipócrita se desprende do coro anônimo e não mais contará, mas desempenhará a vida do

herói, despertando, nas palavras de Didier, “um entusiasmo apaixonado”, no qual aqueles que assistiam o espetáculo se empenhavam em uma catarse coletiva. O autor destaca a intensidade desse movimento, ao indicar a preocupação de alguns governantes, como Sólon, por exemplo, com o fato de que esta catarse não cessasse após o espetáculo. Didier associa este entusiasmo presente no hipócrita, ao entusiasmo das ménades ao escutarem a música de Dionísio.

É nesse sentido que o dramaturgo francês aponta na estrutura trágica uma “tensão irreduzível”. Tensão entre o coro e o ator, que antes eram “apenas um” e agora estão separados pela hiância característica na cena trágica. Foi Téspis, o primeiro a retirar um dos membros do coro opondo-o a este mesmo coro, inventando o protagonista. Assim, é quando um membro do coro pára de cantar o ditirambo e começa a falar, que nasce o ator: “[...] a fala do herói trágico nasce na medida em que ela é arrancada um dia à dimensão de uma música sacra” (Ibid., p. 39).

Todavia, se por um lado, a tragédia trazia a faceta mística de Dionísio, por outro, ela só surge num período em que a cidade, a política, e o masculino tomam lugar de destaque no seio da cultura grega. É Apolo, irmão de Dionísio, que ao tocar sua lira, transmite uma idéia de equilíbrio, de consistência e de racionalidade, em oposição a Dionísio, deus místico e irracional. Portanto, a cena trágica nasce sob “o efeito de um encontro em que Apolo traduzia por formas visíveis a música de seu irmão Dionísio” (Ibid., p. 41). É por isso, portanto, que, no dispositivo trágico, Dionísio surge como deus bilíngüe, na medida em que fala a língua do arcaico, e ao mesmo tempo pode ser traduzido no *logos* de Apolo.

O autor propõe o seguinte questionamento: “se Apolo é, na tragédia, o deus que permite traduzir de maneira mesurada, em imagens e palavras, algo de mais originário, de mais desmesurado que ele, perguntemo-nos por que foi por intermédio da música que Dionísio pôde fazer-se o passador de um passado imemorial” (Ibid., p. 45).

Desta feita, ele defende que, Freud, ao lançar mão de Édipo, toma-o como o herói que mata o pai e desposa a mãe, isto é, o Édipo, digamos, apolíneo. Contudo, o que Freud não percebe, é que este mesmo Édipo é o ator da cena trágica, herdeiro das tradições e música dionisíacas.

Didier acredita que Freud, “venerador da razão”, não foi mais a fundo na tragédia, possivelmente por sua ligação à concepção racionalista vigente em sua época, herdeira do iluminismo, e, portanto, sustentado por uma lógica apolínea. O psicanalista francês chega a postular que Freud não avançou em suas articulações acerca da culpa, do feminino e da sublimação, justo por não ir, na tragédia, em direção a Dionísio.

Na medida em que as bacantes se reuniam e absorviam as postas dilaceradas de uma vítima, formavam um “corpo místico”, no qual Dionísio, digamos, reencarnava despedaçado. Este corpo é o ancestral da tragédia grega. E é justo porque o ator se separou deste coro e este corpo tem agora um membro perdido, que ele sofre. O ator é o culpado do sofrimento do corpo, ou seja, a culpa então, é fruto da separação, da perda de algo.

Acerca do feminino, Didier (Ibid., p. 48) se pergunta:

[...] se o apelo que as mulheres recebiam da flauta era tão irresistível, qual era então essa parte de si mesmas, não identificável pela lei escrita, que era irresistivelmente reconhecida pela música?

Maybe, se Freud fosse levado a reconhecer o laço desse enraizamento primordial sonoro com o feminino, não seria ele levado a falar do mesmo modo sobre o 'continente negro'?

Didier relembra um fato curioso ocorrido na história da Igreja Católica em relação à música, mais especificamente no Concílio de Trento. Este concílio orientou as produções musicais clássicas no sentido a que utilizassem o modo dório (de Apolo), em detrimento do modo frígio (de Dionísio). Se por um lado, a tríade *do-mi-sol* - própria do modo dório - apontariam um acorde perfeito, e portanto uma referência possível à trindade divina, por outro lado, uma forma diminuta (*do-mi-sol bemol*), faz surgir um modo que,

apesar de apresentar harmonia, contestaria uma trindade, isto é, a idéia de que três fazem um. Este acorde dionisíaco foi batizado pela Igreja de *triton diabolicum*<sup>2</sup>. A Igreja acreditava ainda, que este acorde em diminuta tinha o poder de “deixar as mulheres loucas de desejo”.

Ele acrescenta:

[...] como compreender que um semitom cromático possa transformar uma honesta mãe de família em bacante desgrenhada, que não seria guiada por um desejo de adultério, mas pelo desejo de um *Alter* para além do falo? Pois a estranheza fundamental dessa alteridade visada pela mênade liga-se ao fato de que o alhures por ela invocado é este lugar de onde surge, fundamentalmente, Dionísio: o lugar subterrâneo dos infernos (Ibid., p. 52).

Com relação a isso Didier postula que este desejo suscitado nas mulheres pela música dionisíaca não se refere a um desejo sexual. Este entusiasmo das mênades apontaria a um real não-sexual, um real místico. Neste ponto, uma falta de outra ordem aparece: não é mais o falo masculino o que deseja a mênade, não é uma falta de ordem sexual que a guia. Aqui, não se trata de uma falta instaurada pela castração, mas uma falta que se localiza num além, no fora-do-sexo, é outra coisa que está ausente, é *nihilo*, “de onde *ex nihilo* surgiu a vida, antes que fosse sexualizada pelo recalque originário, do qual o falo tirou sua significação” (Ibid., p. 54). É justo neste ponto que Didier localiza a pulsão invocante, “nos bastidores” do recalque originário, na passagem de *nihilo* para *ex nihilo*, anterior a qualquer sexualização.

Desta feita, o homem vê sua própria identidade ameaçada, na medida em que não é mais a privação do falo que orientará aí uma estruturação. Se por um lado, esta falta fálica, falta de ordem sexual, diria de uma estruturação apolínea, mítica, por outro lado, aquela falta Outra que aparece nas mênades apontaria um desejo dionisíaco, e portanto uma estruturação também Outra. É nisso que se cria o discurso trágico, na medida em que o mito e

---

<sup>2</sup> É interessante ressaltar que Didier aponta a presença deste acorde no *Blues* – movimento musical erigido por escravos norte-americanos e que foi uma das grandes influências do *Jazz* (Cf. PELLEGRINI, 2004).

a música dionisíaca se imbricam.

Didier prossegue o seu discurso postulando dois tempos do Nome do Pai: Dionísio e Apolo. Para ele, é possível encontrar correspondentes destes tempos na tradição bíblica. Assim, diferencia a *ruah* e o *Davar* de Deus. Estes dois tempos podem ser verificados, no movimento do profeta. Num primeiro tempo, este profeta é tomado de forma silenciosa pela *ruah*, pelo Espírito, que lhe anuncia uma missão. Contudo, este anúncio só se faz audível quando o profeta toma a palavra, isto é, quando o profeta se apropria da *Davar*. É aí que Didier aponta uma hiância entre o “espírito das palavras e as palavras espirituosas”, ou seja, entre *ruah* e *Davar*. Didier relembra como já explicitado acima, a proposta de Lacan no Seminário IV, quando este último compara a pulsão de morte ao Espírito Santo, e isto, na medida em que denotam um empuxo à anulação de um saber já posto, para que um novo possa advir – tal qual o Espírito Santo fecunda a Virgem Maria para a encarnação do “Verbo”, isto é, para que nasça Jesus Cristo.

Didier destaca o fato de que a música dionisíaca, ao atrair as mulheres gregas, de certa forma, desconstruía as significações de identidade instituídas pela lei escrita da cidade. É por esta via que se articulariam a pulsão de morte e o apelo, isto é, a invocação.

Portanto, se por um lado, Dionísio diria do “espírito”, por outro lado, Apolo apontaria o “verbo”. Assim, o que dividiria estes dois tempos do Nome-do-Pai, seria o recalque originário, na medida em que para que se passe ao verbo, ao *logos*, é necessário que o espírito da música seja recalcado. O que é interessante ressaltarmos aqui, é que a natureza deste recalque originário não é a mesma da natureza do recalque secundário. Se o segundo vai no sentido de manter o recalcado no esquecimento, o primeiro efetua *Aufhebung*<sup>3</sup>, isto é,

---

3 Segundo o *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise* o termo *Aufhebung* é utilizado por Hegel para designar aquilo que move a dialética, é “o poder mágico [...] de converter o negativo em ser” (KAUFMANN, 1993, p. 494). De acordo com o dicionário Wahrig Deutsches, Freud ao falar de sublimação, utiliza o termo *Sublimierung* - termo de origem latina - ao invés de *Aufhebung* – que designaria algo como *levantar, suspender*. (WAHRIG, 1980).



torna o processo do esquecimento algo inesquecível: “[...] o que terá desaparecido não cessará, como coisa desaparecida, de ser comemorado.” (Ibid., p. 58).

Portanto, o processo em que do coro anônimo, corpo místico possuidor do espírito da música dionisíaca, se destaca o ator, portador do nome, ser falante possuidor do *logos*, é considerado por Didier “uma metáfora do recalque originário”. É, portanto, a hiância entre a palavra e a música que aí ficam evidentes.

Nesse sentido, a tragédia grega consegue um ultrapassamento de limites, ou seja, consegue colocar em continuidade os pares que antes estavam em oposição, isto é, Dionísio e Apolo:

É no passo que, por um lado, arranca o ator do coro e, por outro, faz com que ele avance em direção à cidade que se realiza a subversão do limite que até então os separava. O coro e a cidade, que estavam em relação de descontinuidade, são postos em continuidade, pois o que falta a um – a palavra – e o que falta ao outro – a música – são postos em relação pelo passo separador do ator que vamos definir como passagem da falta trágica. (Ibid., p. 60-61)

Neste sentido, a voz do ator passa, de forma contínua, da vocação, ato da fala – próprio de Apolo – à invocação, ato de canto – próprio de Dionísio. É por isso que a música se dirige a uma “subjetividade absoluta”, uma pura escuta, onde som e sentido não estão dissociados.

Portanto, a idéia de terceiro ouvido iria, segundo Didier, exercer essa função presente na tragédia, na medida em que ele ultrapassa os limites entre som e sentido, fazendo ouvir o espírito e *logos*: “Cantar, nesse sentido, é o único ato humano sobre o qual se pode dizer que encarna uma invocação à qual o Outro responde, não no só-depois, como faz o fogo do céu, quando vem autenticar o apelo do profeta, mas de maneira instantânea: quando canta a voz, é imediatamente a voz do Outro que, através da voz do sujeito, se faz ouvir” (Ibid., p. 66).

Desta feita, se o recalque institui um tempo de latência para que o recalco retorne, isto é, se o recalque institui uma diacronia entre o sujeito e o Outro, a música induz a uma sincronicidade estrutural encarnada no passo de dança e no canto. É por isso que Didier postula que a música conduz a um tempo anterior ao tempo do recalque originário, no qual o Outro foi esquecido.

Por este caminho, Didier aponta quatro tempos da pulsão invocante.

O primeiro tempo corresponderia a um primeiro impulso, um “enxerto originário”, através do qual som, sentido e corpo, em continuidade, se movem pelo som musical externo. Ainda não há um sujeito do inconsciente.

O segundo tempo, seria o tempo do trauma, “le trou-matisme”<sup>5</sup>, tempo no qual o sujeito descobre o furo real da privação materna. A fala será a única que poderá simbolizar o trauma.

O terceiro tempo é o tempo do “empuxo à simbolização” da pulsão invocante diante deste furo real que é o *trou-matisme*. Neste tempo, a diacronia estará presente na música na medida em que ela faz pulsar a ausência-presença, na medida em que, agora, se trata de uma ausência “na presença de um corpo”.

No quarto tempo, o sujeito passará de um furo real no simbólico (*trou-matisme*), e portanto externo, para um furo simbólico no real, advindo a castração originária, sendo portanto interno. Se anteriormente, o sujeito dançava sobre a falta do Outro ( $\text{A}$ ), agora ele falará de sua falta ( $\text{\$}$ ). Tal passagem se dá a partir da introdução, além do som musical, de um “significante siderante”, passador do espírito da linguagem: “Enquanto a música só podia *significar* a ausência na sua tripla instalação – o inaudito, o invisível, o imaterial – a fala vai *nomear* a ausência: 'fort-da'.” (Ibid., p. 71).

---

<sup>5</sup> Não se pode esquecer que *trou* corresponde a furo na língua francesa.

Esta castração originária traria então, um descompasso sonoro entre o sujeito e o Outro. A proposta de Didier, é que, pela sublimação, um “desvio pulsional” se coloque, isto é, na medida em que a pulsão invocante tem por objetivo a descoberta do ponto azul, traz como promessa o reencontro do Outro, ainda que seja só uma promessa.

Após a entrada do sujeito na fala, o espírito da música se encontrará prisioneiro do sentido das palavras. Acerca disso, Didier pontua que o chiste, às vezes, será capaz de libertá-lo, na medida em que segue em direção ao ponto azul.

Didier chega a dizer que o profeta coloca-se na condição de emissor de um chiste: “O profeta, depois de ter sido o receptor do espírito da presença de Deus, fez-se o emissor de um chiste *nomeando* essa presença que, ficando re-(a)presentada, arranca-se ao presente do tempo absoluto para entrar no tempo da história” (Ibid., p. 85).

O autor define, assim, a sublimação como um ato simbólico, onde, diante do real inominável, o sujeito emite uma última palavra, que é comparável a um chiste. Encontra-se um significante “que mata todos os sentidos”. Uma aposta de afirmação na existência.

Daí a articulação com a pulsão invocante: “Não se trata de uma demanda dirigida a um outro que estivesse ali, e sim de uma invocação supondo que uma alteridade pudesse advir.” (Ibid., p. 126).

Didier relembra duas formas de canto presentes ao longo da história da ópera. Com Monteverdi, por exemplo, era o *parlar cantando* que obteve o seu destaque. Neste modo, são as “escansões próprias às leis da fala” e suas descontinuidades, que acedem a um primeiro plano. Em contraponto a este modo ele coloca o *prima la voce*, forma característica da ópera romântica, onde a figura da diva aponta uma voz que, ao atingir notas no extremo agudo, faz ouvir a “pura continuidade” própria do som.

Portanto, quando o *infans* ouve a voz materna, o que se transmite a ele é, num primeiro momento a continuidade do *prima la voce*, a pura sonoridade materna, para que

depois ouça as palavras escandidas, isto é, o *parlar cantando*.

Desta forma, é na medida em que uma contradição é inerente à linguagem (continuidade e descontinuidade, estruturado e desestruturado, ...), a voz materna transmite ao *infans* uma lei simbólica que possibilita a leitura de um sentido, ao mesmo tempo em que lhe é passado um fora-da-lei, uma subversão dessa lei que aponta um sem sentido do puro som.

Didier compara ainda esta contradição, à contraposição existente na música entre harmonia e melodia. Se por um lado a harmonia se inscreve enquanto pautada na sincronia (várias notas tocadas simultaneamente para se produzir um acorde), por outro lado a melodia apontaria a diacronia (uma seqüência de notas tocadas ao longo de um período de tempo). Assim, mais uma vez vê-se que “[...] a harmonia dada a ouvir pela lira de Apolo se opõe à melodia transmitida pela flauta de Dionísio” (Ibid., p. 155).

Neste mesmo sentido, o modo dório, caracterizado no acorde apolíneo (do-mi-sol), visto tentar sustentar a consonância, o equilíbrio, a sobriedade e a boa medida procura tamponar o trauma, isto é, vela a dimensão da dissonância, do desequilíbrio, do êxtase e do desmedido presentes no modo frígio.

Assim, Didier (p. 156). postula que nos processos de vocação e invocação, o trágico se apresenta. Trágico, na medida em que é o conflito entre a lira de Apolo e a flauta de Dionísio que se apresenta na voz materna, e mais do que isso, na medida em que o circuito da pulsão invocante entrou em cena levando o sujeito a um movimento de celebração: “O conflito de que a diva nos faz participar não seria, assim, aquele pelo qual ela nos faz ouvir, por um lado, sua voz de anjo, fora do sexo e, por outro, seu grito que testemunha a dor implicada pela necessidade que se impõe ao anjo de encarnar-se num corpo sexuado?”

Observa-se assim, o sexual e o fora-do-sexo se apresentando em tensão na ópera romântica calcados no canto da diva que parece nos invocar, mesmo diante do tempo histórico que nos separa. Dessa forma, a música parece apontar uma relação que ultrapassa o

próprio objeto, indo em direção ao não-senso, ao feminino, ao início de uma Outra história...

## REFERÊNCIAS

- CASTRO, B. P. “Entre o Mito e a Música: Pontuações sobre a estrutura”. In: *Psicanálise&Barroco em Revista*, dez, v.5 n.2, 2007, p. 95-103. Disponível em: <[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)>. Acesso em 20/03/09, às 13:00h.
- DIDIER-WEILL, A. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. (1905d). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. vol. VII.
- \_\_\_\_\_. (1923b). *O ego e o id*. vol. XIX.
- \_\_\_\_\_. (1930/1929). *O mal-estar na civilização*. vol. XXI.
- \_\_\_\_\_. (1915c). *As pulsões e suas vicissitudes*. vol. XIV.
- \_\_\_\_\_. (1920g). *Além do princípio do prazer*. vol. XVIII.
- KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, J. (1956-1957). *O Seminário, Livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. (1959-1960). *O Seminário, Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O Mito individual do neurótico*. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- LÈVI-STRAUSS, C. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- PELLEGRINI, A. *Jazz: das raízes ao pós-mpb*. São Paulo: Códex, 2004.
- WAHRIG, G. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*. Munique: Verlagsgruppe Bertelsmann GMBH, 1980.

**BETWEEN THE MUSIC AND THE MYTH: THE TRAGIC VOICE OF DIONYSUS  
A JOURNEY THROUGH THE ALAIN DIDIER-WEILL'S INVOCATIONS**

**ABSTRACT:**

Starting from the Alain Didier-Weill's production, we attempt to perceive the interlacement between Apollo and Dionysus in the core of the greek tragedy, situated in the transition between the dithyrambic ritual and the polis. Therefore, considering the Oedipus myth, we try to apprehend the relation of the song with what, in psychoanalysis, was named Feminine.

**KEYWORDS:** Tragedy. Dionysus. Apollo. Body. Music. Myth. Sublimation. Feminine.

**ENTRE LA MUSIQUE ET LE MYTHE: LA TRAGIQUE VOIX DE DIONISE  
Un parcours par les invocations d'Alain Didier-Weill**

**RÉSUMÉ:**

Dans ce travail, à partir de la lecture d'Alain Didier-Weill, nous avons l'intention de faire apercevoir la liaison entre Apollo et Dioniso dans la tragédie grecque, placée entre le rituel dithyrambique et la polis. C'est un essai de, à partir du mythe d'Oedipe, comprendre la relation du chant avec ce qui a été nommée en psychanalyse comme féminin.

**MOTS-CLÉS:** Tragédie. Dioniso. Apollo. Corps. Musique. Mythe. Sublimation. Féminin.

Recebido em 10/05/2009

Aprovado em 25/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
*Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura*  
*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*  
*Juiz de Fora, MG - Brasil*  
*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)

## DOS TEXTOS DE FREUD OU DA PSICANÁLISE COMO POTÊNCIA CRIATIVA

*Rogério Paes Henriques\**

### **RESUMO:**

Este artigo pretende aproximar a psicanálise da literatura, examinando um dos aspectos da narrativa de Sigmund Freud, especificamente, a relação mimética que este autor estabelece com seu objeto de estudo. Descrevendo seu próprio ato de pensar em seu envolvimento visceral e mimético com o material trabalhado, os textos freudianos revelam seu potencial criativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Psicanálise. Literatura. Freud. Narrativa. Criação.

---

\* Psicólogo, psicanalista, mestre e doutor em Saúde Coletiva do Instituto de Medicina Social (IMS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor da Universidade Federal de Sergipe (UFS). End.: Av. prof. Acrísio Cruz, 30/503, Salgado Filho, Aracaju/SE, CEP: 49020-170. Email: rsphenriques@hotmail.com

## FREUD: O ESCRITOR-CIENTISTA

Nos *Estudos sobre a Histeria*, de 1895, na parte dedicada à discussão do caso de Elizabeth Von R., Freud já nos chamava atenção para o estilo literário de seus casos clínicos<sup>1</sup>, estilo esse que se afastava sobremaneira da linguagem descritiva médico-científica daquela época, da qual ele, como “neuropatologista”, fora adepto. Todavia, atribuía tal estilo não a uma preferência pessoal, mas sim a natureza do objeto de estudo com o qual se deparava:

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e eletroprognósticos, e ainda *me causa estranheza que os relatos de casos que escrevo pareçam contos* e que (...) falta-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha. A verdade é que o diagnóstico local e as reações elétricas não levam a parte alguma no estudo da histeria, ao passo que uma descrição pormenorizada dos processos mentais, *como as que estamos acostumados a encontrar nas obras dos escritores imaginativos*, me permite, com o emprego de algumas fórmulas psicológicas, obter pelo menos alguma espécie de compreensão sobre o curso dessa afecção (BREUER & FREUD, 1895, p. 83-84; grifo nosso).

Richard von Krafft-Ebing, autor da consagrada *Psychopathia Sexualis*, estava sensível à linguagem figurativa de Freud ao qualificar de “um conto de fadas científico” sua teoria da sedução, exposta em 1896 perante à Sociedade de Neurologia e Psiquiatria de Viena, que Krafft-Ebing presidia (apud PERESTRELLO, 2003, p. 944). É a busca do sentido dos fenômenos históricos a partir da revelação do sujeito por detrás dos sintomas, em vez da elucidação parcimoniosa e descrição sistemática das entidades mórbidas (paradigma da

---

<sup>1</sup> Para uma leitura dos casos clínicos de Freud como ficção literária, ver Brooks (1992). O autor aproxima a narrativa de Freud, sobretudo em seu caso do “homem dos lobos”, a dos romancistas modernos, como Joseph Conrad, Marcel Proust, William Faulkner etc.



psiquiatria clássica de inspiração kraepeliniana do *fin-de-siècle*), que distancia Freud de seus colegas médicos<sup>2</sup>, aproximando-o dos escritores criativos.

Caracteristicamente estruturado de maneira fragmentária [e figurada], e não de maneira abrangente [e literal], o estilo de Freud adaptava-se flexivelmente à psicanálise como ciência em crescimento, ao inconsciente como sendo fundamentalmente incognoscível, e à própria linguagem verbal, que consegue apenas aproximar-se das imensas complexidades da vida inconsciente (MAHONY, 1990a, p. 30).

Com a criação da psicanálise, a partir dos seus escritos, Freud tornou-se autor a instaurar uma nova discursividade (FOUCAULT, 1983) e uma nova epistemologia (ASSOUN, 1983), ganhando autonomia, assim, para poder circunscrever justamente o que a ciência médica rejeitava: o furo no campo do saber — o espaço vazio da Coisa (*das Ding*) — e o sujeito do desejo aí implicado. O recurso à linguagem literária permitiu a inauguração do seu peculiar projeto “científico”. Aproximando-se da literatura nos primórdios de seus estudos psicanalíticos, Freud anteciparia em mais de 80 anos a máxima de Roland Barthes: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (1977, p. 19).

Aos que pensam que a aproximação para com a literatura tratou-se de um equívoco que refletia a inexperiência e o diletantismo de um Freud primitivo, vale ressaltar que a dimensão literária de sua escrita o acompanharia por toda a sua obra<sup>3</sup>. Assim, o “Freud-escritor” reconheceu que seu ensaio sobre Leonardo da Vinci (FREUD, 1910), era “parcialmente ficção” e que se poderia avaliá-lo como um “romance psicanalítico”. Da mesma forma que o rascunho daquilo que se tornaria uma de suas últimas obras, *Moisés e o Monoteísmo* (FREUD, 1939), trazia como título: “O Homem Moisés: um romance histórico”. Apenas uma vez na vida Freud confessou ter encontrado seu “duplo” (*doppelgängerscheu*): o

---

<sup>2</sup> Freud considerava, não sem razão, a psiquiatria da sua época desinteressada dos processos psicológicos, cuja prática reduzia-se à elaboração de diagnósticos e prognósticos incertos (1917a, p. 258-259).

<sup>3</sup> A maioria dos dados a seguir foi extraída de Mahony (1992).

dramaturgo e romancista austríaco Arthur Schnitzler<sup>4</sup>. Quando indagado sobre os precursores que mais o teriam influenciado, Freud não titubeava em apontar as obras de Virgílio, Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller, Heine e outros escritores presentes em suas prateleiras — e isso se reflete na frequência com que estes são citados em sua extensa obra<sup>5</sup>. Freud considerava que seu modelo literário seguia o do poeta Ephraim Lessing, um dos precursores de Goethe; este último, não por mera coincidência, é o escritor mais citado por Freud ao longo de seus trabalhos<sup>6</sup>. O psiquiatra Eugen Bleuler e o sexólogo Havelock Ellis (dois dos cientistas mais influentes do *fin-de-siècle*) destacaram a verve artística de Freud, por maiores que fossem suas proezas como cientista. Numa carta a Freud, citada por Mahony (1990a, p. 12), Einstein afirmou: “Não conheço nenhum outro contemporâneo que tenha exposto seus argumentos em língua alemã com tamanha maestria”. A única condecoração conferida a Freud em vida, na Alemanha, foi o Prêmio Goethe de literatura pelo conjunto de sua obra, em 1930 — além de ele ter sido cogitado para o Prêmio Nobel com mais frequência na área da literatura que na da medicina. Tudo isso sem nos esquecermos do famoso panegírico aos literatos em seu ensaio sobre a *Gradiva* de Jensen:

[...] os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no

---

<sup>4</sup> Numa conhecida carta endereçada a esse autor, em que faz essa confissão, Freud também assinalou a coincidência entre suas idéias e aquelas dos personagens de Schnitzler: “Sempre que me deixo absorver profundamente por suas belas criações, parece-me encontrar, sob a superfície poética, as mesmas suposições antecipadas, os interesses e conclusões que reconheço como meus próprios. [...] Assim, ficou-me a impressão de que o senhor sabe por intuição — realmente, a partir de uma fina auto-observação — tudo que tenho descoberto em outras pessoas por meio de laborioso trabalho [...]” (apud KON, 1996, p. 128).

<sup>5</sup> Essa admiração de Freud pelos escritores era recíproca. Perestrello (op.cit., p. 946-947) nos conta que, na ocasião da comemoração de seus 80 anos, Freud foi homenageado não por um cientista, mas por um escritor, que era seu admirador entusiasta: Thomas Mann. Naquela ocasião, em seu discurso, Mann afirmou: “Freud traduz seu pensamento como artista, à semelhança de Schopenhauer; ele é, como este, um escritor europeu” (apud KON, op. cit, p. 126). Freud ainda recebeu das mãos de Mann uma mensagem assinada por ele, Romain Rolland, Jules Romain, H. G. Wells, Virginia Woolf, Stefan Zweig e outros 191 escritores do mundo inteiro.

<sup>6</sup> Freud teria dito, em 1934, ao escritor italiano Giovanni Papini: “Desde a minha infância, o meu herói secreto é Goethe. (...) Fui capaz de vencer o meu destino de um modo indireto e realizei o meu sonho: permanecer um homem de letras sob as aparências de um médico” (apud KON, op. cit., p. 126).

conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907, p. 20).

Que seria complementado em *O Mal-Estar na Civilização* (193), no qual, após uma citação de Goethe, Freud afirma, referindo-se a esse escritor: “[...] a alguns é concedido salvar, sem esforço, do torvelinho de seus próprios sentimentos as mais profundas verdades, em cuja direção o resto de nós tem de encontrar o caminho por meio de uma incerteza atormentadora e como um intranquilo tatear” (1930, p. 136). Sob esse pano de fundo, minora-se o cunho anedótico de sua confissão a Wilhelm Stekel: “[...] Na minha mente eu sempre elaboro romances usando minhas experiências de psicanalista. Meu desejo é tornar-me um romancista, mas não agora, talvez nos últimos anos de minha vida” (apud MAHONY, 1992, p. 28). Por último, mas não menos importante, um fato muito negligenciado é que Freud conduziu sua auto-análise predominantemente através da escrita — sua vasta correspondência com Fliess (MASSON, 1887-1904) —, isto é, sua auto-análise foi literal e literariamente uma cura pela escrita.

Todavia, as relações de Freud com a literatura não se deram sem conflito. “Ao mesmo tempo íntima e estrangeira, a narrativa poética tempera com sabores literários todo o texto freudiano, sem que o prazer de sua presença possa ser nunca abertamente mencionado” (SAMPAIO, 2004, p. 805). Pelo contrário, é em tom de lamúria resignada e decepção contida que Freud destaca o caráter romanesco e pouco científico de sua narrativa<sup>7</sup>; quanto mais íntimo ele se torna da literatura (e do campo artístico em geral), construindo suas teorizações com base numa linguagem figurativa, mais se afasta de seu programa epistemológico de inspiração positivista de construção de uma ciência psicanalítica. Na condição de psicanalista,

---

<sup>7</sup> Um exemplo nesse sentido é seu protesto, nas notas preliminares do “caso Dora” (FREUD, 1905, p. 20), à leitura que vinha sendo feita nos círculos médicos de seus relatos de casos clínicos como romances (*roman à clef*, no original) meramente destinados ao deleite particular do leitor, e não como contribuições à psicopatologia das neuroses.

Freud atribuiu-se a mesma tarefa que os escritores criativos — o desvelamento da alma humana, embora cada qual o fizesse ao seu modo: a literatura (ao menos aquela à qual Freud se refere), por intermédio do atributo da licença poética, aboliria as exigências da realidade em prol do princípio do prazer; já a psicanálise estaria impreterivelmente comprometida com a realidade dos processos psíquicos. Em suma: para Freud, psicanálise, como ciência, e literatura, como arte, são campos nitidamente distintos; se seus resultados podem, por vezes, ser semelhantes, seus métodos diferem radicalmente. A discussão sobre a antitética noção de *(Un)heimlich* no artigo em que Freud (1919) tomou uma obra literária como objeto de análise, comentando o conto de E. T. A. Hoffman, *O Homem de Areia*, ilustra sua postura ambivalente frente à literatura, que se lhe apresenta tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante — por um lado, aliada que lhe possibilita transmitir seus conceitos; por outro, rival que lhe obstaculiza, turvando sua empreitada científica. Em suma: ante a inocuidade do discurso descritivo científico, Freud, a partir da instauração do campo psicanalítico, criou seu próprio registro discursivo cuja linguagem figurativa — a seu ver, incômoda — aproximava-se da ficção literária; a literatura lhe parecia um bem e um mal necessários, cujo flerte tantas satisfações e apreensões lhe trouxeram.

Ernest Jones sublinhou uma combinação dos aspectos científico e artístico, arranjados de forma excepcional, na obra de Freud: “William James compôs manuais de psicologia semelhantes a romances; seu irmão Henry escreveu romances semelhantes a manuais de psicologia. Pode-se dizer de Freud que ele combinou [...] esses dois intentos” (apud KON, op. cit., p. 126). Concordando com Jones, Perestrello conclui: “Freud foi cientista e escritor [...] seu *superego* exigia-lhe ser um cientista. Seu *ideal do eu* permitia-lhe ser artista” (op. cit., p. 954). É Mahony quem, mesmo reconhecendo os grandes feitos da investigação freudiana, prioriza o Freud-escritor frente ao Freud-cientista: “[...] uma

explicação psicológica do gênio de Freud deve colocar seus poderes de observação e julgamento em segundo lugar, abaixo de sua capacidade lingüística” (1992, p. 151).

## A ESCRITA MIMÉTICA EM FREUD

Dentre os aspectos do estilo literário de Freud, destacamos a relação mimética que ele estabelece com seu objeto de estudo<sup>8</sup>, isto é, a imitação no plano da escrita daquilo que ele mesmo explora teoricamente. Mahony (1992, p. 56-57) assinala ser essa relação uma das características mais impressionantes da prosa freudiana, na medida em que Freud mimetizaria pela escrita os processos sobre os quais descreve ou teoriza.

Não se trata aqui de uma mimese consciente e voluntária, subordinada às intenções do autor. Mahony (1992, p. 149-150) sugere que a essência do texto de Freud reflete o estilo barroco, surgido no século XVI, de expressar através da escrita a dinâmica do próprio processo de pensar (*pensée pensante* ou “pensamento pensando”), relatando as idéias, dúvidas, hesitações, objeções etc., na medida em que elas aparecem ao longo da construção do texto — em outras palavras: pensar narrando. Vale destacar que um dos mestres alemães da *pensée pensante* era Lessing, que Freud reconheceu deliberadamente como seu modelo literário. Descrevendo seu próprio ato de pensar em seu envolvimento visceral com o material trabalhado, os textos freudianos se constituiriam numa magistral atuação por escrito. “Ao contrário da prática comum entre analistas, que meramente escrevem *sobre* psicanálise, Freud em seus escritos encena e torna presente, não apenas representa, a essência da experiência psicanalítica, um constante progredir e vir-a-ser” (Ibid., p. 169).

---

<sup>8</sup> Remetemos o leitor interessado nos demais aspectos do estilo literário de Freud, aqui não abordados, aos escritos de Mahony (Cf. 1990a; 1990b; 1992).

Esse tipo de linguagem foi designada, também por Mahony (1990a), como “discurso genético privado”, que seria “[...] utilizado para estimular as associações do próprio autor” (p. 28); “[...] o estilo genético privado de Freud efetivamente explora processos em andamento; em vez de dizer algo previamente planejado, lembra a livre associação autêntica, na qual o paciente fala buscando descobrir o que pensa” (p. 29).

A máxima de Cromwell, freqüentemente citada por Freud: “Um homem nunca sobe tanto como quando desconhece para onde vai”, ilustra bem o espírito aventureiro conservado nos seus escritos. Nesse sentido, afirma Freud: “Quando me sento para trabalhar, e seguro a caneta, continuo sempre curioso pelo que vai ocorrer, e isto me compele irresistivelmente ao trabalho” (apud MAHONY, 1990a, p. 29).

Um exemplo emblemático do estilo freudiano de “pensar narrando” ou de seu “discurso genético privado” nos é dado — não por mero acaso — pelo texto inaugural da psicanálise: *A Interpretação dos Sonhos* (1900). Em suas correspondências a Fliess [1898], Freud afirmou:

[...] só sei compor os detalhes no processo de escrever. (MASSON, 1986, p. 306).

[...]

Ele [o processo de escrita] segue completamente os ditames do inconsciente, segundo o célebre princípio de Itzig, o viajante dominical: “– Itzig, para onde você vai? – E eu sei? Pergunte ao cavalo.” Não iniciei um só parágrafo sabendo onde ele iria terminar (Ibid., p. 320).

Esse estilo não se restringiu à obra fundadora da psicanálise e se apresenta, também, em outros textos representativos de fases variadas da vida de Freud, estendendo-se até seus escritos mais tardios. Assim é que, em uma de suas *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*, Freud afirma:

Não estou assim tão enamorado de minha habilidade expositiva, a ponto de poder declarar que cada uma das falhas de minha exposição constitui um encanto especial. Penso comigo que poderia ter feito mais em benefício dos senhores, se tivesse agido de outro modo; e, com efeito, esta era minha intenção. No entanto, nem sempre se pode levar a cabo as intenções racionais. *Freqüentemente, no próprio material existe algo que toma conta de nós e nos desvia de nossas intenções iniciais.* Mesmo uma realização banal como a organização de determinada quantidade de material não depende inteiramente da escolha do autor; as coisas podem tomar o rumo que lhes aprez, e tudo quanto se pode fazer é perguntar-se, após os fatos, por que estes se passaram desta e não daquela maneira (FREUD, 1917b, p. 380; grifo nosso).

Por sua vez, em *O Mal-Estar na Civilização* (1930, p. 123), assinala: “A princípio, foi apenas experimentalmente que apresentei as opiniões aqui desenvolvidas, mas, com o decorrer do tempo, elas conseguiram tal poder sobre mim, que não posso mais pensar de outra maneira.”

Já em sua obra mais tardia, *Moisés e o Monoteísmo* (1939, p. 118), Freud comenta o que considera ser sua pequena auto-referencialidade textual: “[...] o poder criativo de um autor nem sempre obedece à sua vontade: o trabalho avança como pode e com freqüência se apresenta a ele como algo independente ou até mesmo estranho”.

Como dissemos, essa escrita “espontânea” (para além da *intentio auctoris*) e mimética de Freud, ao se imiscuir com os objetos de estudo analisados, acaba por incorporar as características desses objetos. Exemplos ilustrativos desse traço mimético da prosa freudiana nos são dados por Derrida (1980) e Santner (1997).

Derrida (Ibid.) assinala tal mimetismo literário na análise que empreendeu do segundo capítulo de *Além do Princípio do Prazer* (1920), no qual Freud relata uma cena de escritura presumidamente “autobiográfica” (ou, na linguagem derridiana, “auto-bio-tanato-hetero-gráfica”). Nesse escrito, Freud descreveu a “compulsão à repetição” [*Wiederholungszwang*] associada à pulsão de morte, a partir do relato de uma cena de escritura, de configuração triangular (edípica?), encenada por ele próprio (na condição de observador, narrador e autor do texto), sua filha Sofia (ausente da cena, mas re-presentada pelo carretel com o qual seu filho, Ernst, brinca *repetidamente* de arremessá-lo para longe,

gritando “*fort*” [ali, longe], para depois, puxá-lo de volta para junto de si, exclamando não menos enfaticamente “*da*” [aqui, perto]), e seu neto, Ernst (“sujeito” do *fort/da*, protagonista efetivo da cena em questão, infante que manipula o carretel sob o olhar atento de Freud: avô-pai-sogro-observador-especulador-narrador-autor). Derrida (Ibid.) sugere que a construção narrativa de Freud dessa cena de escritura, em sua exposição repetitiva, imitaria a brincadeira com o carretel (*fort/da*) do seu neto Ernst; sendo essa brincadeira aparentemente dominada pela compulsão à repetição, Freud a utiliza como alegoria para exibir e demonstrar a existência da própria pulsão de morte:

[...] devemos identificar o processo repetitivo não somente em seu conteúdo, nos exemplos e no material descritos e analisados por Freud mas já, ou ainda, na escritura de Freud, no passo de seu texto, tanto no que ele faz como no que ele diz, em seus “atos”, se vocês preferem, menos ainda que em seus “objetos”. [...] O que se repete mais evidentemente nesse [segundo] capítulo é o movimento incansável do especulador para rejeitar, colocar de lado, fazer desaparecer, distanciar (*fort*), diferir tudo o que parece colocar em questão o PP [princípio do prazer]. Ele constata, a cada vez, que isto não é suficiente, que é preciso transferir para mais longe, para mais tarde. Depois ele faz retornar a hipótese do além para dispensá-la de novo. Esta última retorna como o que não retornou verdadeiramente, que não fez senão passar pelo espectro de sua presença (DERRIDA, 1980, p. 329).

Somente no capítulo IV de seu texto Freud assumirá uma especulação mais livre, admitindo que certos sonhos fujam à regra da realização do desejo e, mais importante ainda, aventando a hipótese de um masoquismo originário associado à pulsão de morte. O segundo capítulo, contudo, não avançaria em nada a tese freudiana de um além do princípio do prazer, reproduzindo a reprodução do repetitivo<sup>9</sup> numa *mimese* com o objeto investigado: “O valor da repetição ‘en abyme’<sup>10</sup> da escritura de Freud tem uma relação de *mimese*

---

<sup>9</sup> Dessa forma, o fragmento do texto de Freud em questão não traria “[...] qualquer conteúdo descritivo que não se reproduza engendrando por si a repetição de si. Heterotautologia (definição do especulativo hegeliano) da repetição repetida, da repetição em si. Em sua forma pura, no que consistirá a brincadeira” (DERRIDA, 1980, p. 335); “[...] a heterotautologia especulativa da coisa, é que o além esteja *alojado* (mais ou menos confortavelmente nessa vacância) na repetição da repetição do PP” (Ibid, p. 336).

<sup>10</sup> Trata-se de um termo técnico da heráldica, *mettre en abyme*, que significa colocar, diminuindo-o de tamanho, um brasão num espaço determinado no interior de um outro brasão. C. E. Magny, em 1950, apropriando-se de



estrutural com a relação entre o PP e ‘sua’ pulsão de morte. Esta última [...] não se opõe àquele, mas o escava como uma escritura testamentária ‘en abyme’, originariamente, na origem da origem.” (Ibid., p. 338-339).

A brincadeira séria do *fort/da* reúne a ausência e a presença no *re-* do *revir*. Ela as traz de volta, ela institui a repetição como seu ganho, relacionando uma e outra, uma à outra, uma sobre ou sob a outra. Ela brinca assim *utilmente* consigo mesma, como com seu próprio objeto. Por conseguinte o “relatado” abissal que eu propunha há pouco se confirma: entre o objeto ou o conteúdo do *Além...*, o que Freud deve supostamente escrever, descrever, analisar, interrogar, tratar etc. e, por outro lado, o sistema dos seus gestos de escritura, a cena de escritura que ele encena ou que se encena. Com ele, sem ele, dele ou tudo isso ao mesmo tempo. É a mesma “brincadeira completa” do *fort/da*. Freud faz com (sem) o objeto de seu texto o mesmo que Ernst faz com (sem, *without*) seu carretel. E se a brincadeira é dita completa por ambas as partes, temos que ter em vista uma completude eminentemente simbólica que se formaria com essas duas completudes, que seria, assim, a cada vez, incompleta em cada um de seus pedaços, portanto completamente incompleta, quando as duas incompletudes, uma e outra trazidas de volta, vão se multiplicando, se suplementando sem se completar. Admitamos que Freud escreve. Ele escreve que ele escreve, ele descreve o que ele descreve, mas que também é o que ele faz, ele faz o que ele descreve, a saber, o que Ernst faz: *fort/da* com seu carretel (Ibid., p. 356).

[...]

Isso se imprime inicialmente de modo absolutamente formal e geral. Numa espécie de *a priori*. A cena do *fort/da*, qualquer que seja seu conteúdo exemplar, está sempre descrevendo de antemão, em relatado diferido, a cena de sua própria descrição. A escritura do *fort/da* é sempre um *fort/da* e procuraremos o PP e sua pulsão de morte no esgotamento desse abismo (Ibid., p. 357).

Santner (1997), analisando o caso Schreber (FREUD, 1911), assinalou que o texto de Freud expressaria preocupações semelhantes aquelas expressas em Schreber, referentes à originalidade de seu pensamento. Freud parece preocupado com o fantasma do plágio que ronda seu ensaio sobre Schreber, como se nota nas suas considerações finais, onde afirma: “[...] esses e muitos outros pormenores da estrutura delirante de Schreber soam quase como percepções endo-psíquicas dos processos cuja existência presumi nestas páginas, como base de nossa explicação da paranóia” (Ibid., p. 85). Ao que completa, defendendo-se angustiadamente de qualquer eventual acusação de ter plagiado seu paciente: “Posso, não

---

um comentário anterior de André Gide, pôs em circulação o termo *mise en abyme*. De *mise en abyme* formaram-se depois diversos outros termos derivados como *construction en abyme* ou *structure en abyme*. Como simples termo técnico a consagrada expressão *mise en abyme* teria de ser traduzida apenas como “colocar um brasão no interior de outro”; na sua apropriação pela crítica literária ele deveria ser traduzido como “colocar uma narrativa dentro dela mesma”. O termo *abyme* é entendido como *abîme*, aludindo à idéia de abismo, de colocar em um abismo, de abrir um abismo no interior da narrativa ou da argumentação (DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*; apud RIOS, 1996, p. 105).

obstante, invocar um amigo e colega especialista<sup>11</sup> para testemunhar que desenvolvi minha teoria da paranóia antes de me familiarizar com o conteúdo do livro de Schreber” (Ibid., p. 85.). Santner sugere que a

[...] angústia [de Freud] faz lembrar, insolitamente, um dos temas centrais das fantasias psicóticas de Schreber, qual seja, uma confusão e uma preocupação quanto à originalidade de seus pensamentos, seus processos de pensamento e sua linguagem. [...] Freud parece exibir apreensões acerca de Schreber que não diferem das que este experimentou com respeito às forças maléficas que assaltavam sua alma e seu corpo, e cuja sistematização teológica compõe o grosso de suas *Memórias*. Schreber e Freud, ao que parece, embora em grau de intensidade muito diversos, preocupam-se com a hipótese de estarem apenas repetindo, apenas papagueando pensamentos, palavras e expressões originárias de outras fontes (op. cit., p. 35).

Em outras palavras e acrescentando nossa recente contribuição à leitura desse autor: o caso Schreber de Freud reproduziria um aspecto da estrutura narrativa paranóica das *Memórias* de Schreber (HENRIQUES, 2008). Parafraseando Hillman (1999, p. 55), há que se separar aqui os sujeitos paranóicos dos textos paranóicos; estes últimos, independentemente dos seus autores, caracterizar-se-iam por um determinado estilo narrativo-textual — ilógico, defensivo, apodíctico, fantástico.

Assim, no decorrer do caso Schreber, Freud teria se mostrado apreensivo com relação ao pioneirismo de Schreber (1903) e de Abraham (1908) no desbravamento das psicoses, colocando-se numa posição defensiva e querelante para com estes autores. Na análise intertextual que realizamos do caso Schreber de Freud (HENRIQUES, op. cit), a partir de suas referências cruzadas com o ensaio de Abraham (op. cit.) sobre a demência precoce, constatamos que Freud referiu-se a Abraham sempre reivindicando para si uma suposta primazia intelectual sobre seu discípulo, numa espécie de “angústia de influência” — usando-se aqui com a devida licença a consagrada expressão de Harold Bloom<sup>12</sup>. A apreensão de

---

<sup>11</sup> Segundo Lothane (1992, p. 338), esse colega seria Sándor Ferenczi.

<sup>12</sup> *Grosso modo*, Bloom propõe análises de obras literárias pautadas na idéia de “origem” em cujo epicentro estaria Shakespeare, a partir do qual se disseminariam influências aos demais escritores formando o cânone da

Freud evidencia-se também no contato epistolar mantido com seu círculo de amizades, a partir da afirmação chistosa que fez a Abraham (carta de 18 de dezembro de 1910), na ocasião em que acabara de redigir seu ensaio clínico sobre Schreber: “Naturalmente, tengo que plagiarle ampliamente en este trabajo” (FREUD & ABRAHAM, 2001, p.130). A escritura de Abraham co-habita a de Freud. Contudo essa co-existência não teria se dado de modo pacífico; é com constrangimento autoral e discrição sintomática que Freud cita Abraham no caso Schreber (três das quatro citações que Freud faz a Abraham ocorrem de modo suplementar, em notas de rodapé, ou seja, nos acréscimos do texto). Freud aparentemente encarava o texto de Abraham como um parasita incômodo, porém, conveniente ao seu ensaio clínico, tendo em vista o contexto histórico adverso da primeira década do século XX (pautado por críticas e dissidências internas ao movimento psicanalítico que colocavam em xeque sua expansão e coesão) e, diante disso, a consistência teórica que o texto de Abraham lhe teria proporcionado, permitindo-lhe avançar nos seus objetivos de instituir a psicanálise como ciência médica e a si mesmo como líder do movimento psicanalítico. Freud, finalmente, conseguira mostrar ao cada vez mais cético e crítico Jung (o qual ainda considerava seu “príncipe herdeiro” àquela época) que sua teoria sexual da libido (base da psicanálise freudiana) explicava a psicose de Schreber e, portanto, adentrava o campo psiquiátrico propriamente dito, embora, para isso, tivesse que nutrir fantasmaticamente uma eterna dívida intelectual para com Abraham, assimilando, assim, aspectos da narrativa paranóica (presente nas *Memórias* de Schreber) em seu ensaio clínico — sobretudo uma postura defensiva e querelante em prol de sua performatividade retórica e primazia autoral.

---

literatura ocidental. Nossa leitura não ocorreu nesse sentido; não propusemos uma pretensa prioridade intelectual de Abraham sobre Freud ou vice-versa, o que implicaria supor que a origem da psicanálise das psicoses pudesse ser circunscrita em torno de um autor e de um texto. Figueiredo (1999) assinala que “A psicanálise nos tempos de Freud pode ser um cenário privilegiado para o variado espetáculo da intertextualidade. Freud e seus discípulos ou seus colaboradores ou seus dissidentes hospedam-se, parasitam-se, estraçalham-se uns aos outros e embora haja ‘autores’ e ‘obras’ nominais, vão-se formando campos de nexos e rupturas que transcendem uma noção muito estrita de ‘obra e de ‘autoria’” (p. 126). Impressionou-nos, contudo, a forma como Freud reagiu, especificamente no caso Schreber, a tal “espetáculo da intertextualidade” do qual nos fala Figueiredo.

Vale ressaltar que, ao invés de essa característica mimética da narrativa freudiana representar um problema em si à produção de conhecimento, como poderiam alegar apressadamente os críticos, no âmbito da psicanálise, é justamente ela que impulsiona tal conhecimento na sua peculiaridade discursiva e epistemológica, conferindo uma potência criativa aos textos de Freud e conservando a vitalidade da experiência analítica inaugural, relatada nesses escritos.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que a atualidade da psicanálise freudiana sobrevenha da originalidade da escrita de Freud: como já assinalamos, aproximando-se da literatura, Freud fundou um novo registro discursivo e, com ele, uma nova *episteme*, ou seja, um novo modo de se produzir conhecimento. Os textos de Freud continuam vivos e ao lê-los assumimos a posição de leitores ativos, testemunhas do percurso do autor e de seu processo de construção textual-narrativo. De certa forma, a vitalidade advinda da pena de Freud havia se perdido entre os pós-freudianos em suas tentativas (frustradas) de objetificar a psicanálise. Por sorte, a complexidade intrínseca ao texto freudiano faz com que a psicanálise sempre escape às diversas formas de reducionismo.

Sabe-se que, no pós-Segunda Guerra Mundial, a psiquiatria norte-americana se apropriou da psicanálise e, ao psiquiatrizá-la, esterilizou-a, tornando-a uma prática clínica meramente adaptativa. Por conseguinte, a objetificação da psicanálise pela psiquiatria norte-americana (de tradição fortemente pragmática) mostrou-se desastrosa e, diria, até mesmo,

traumática<sup>13</sup>. A nosso ver, o autor que resgatou a vitalidade do texto freudiano e, portanto, sua potência criativa, foi Jacques Lacan a partir de seu famoso “retorno a Freud”.

Como os leitores de Lacan, sobretudo de seus textos escritos, devem saber, o estilo desse autor é deliberadamente polissêmico e ambíguo; intencionalmente elíptico e poético, Lacan desafia a interpretação racional em prol da lógica do inconsciente, exigindo do leitor um mergulho no texto e uma exegese quase onírica. Como assinalou Eagleton (2001, p. 223), “[...] o próprio estilo notoriamente sibilino de Lacan, uma linguagem do inconsciente em si mesmo, pretende sugerir que qualquer tentativa de transmitir uma significação total, imaculada, na fala ou na escrita é uma ilusão pré-freudiana.”

Por sua vez, Freud que, como característica peculiar, nutria uma sólida preocupação com a recepção da audiência às suas idéias, “[...] mobilizou os processos do inconsciente, filtrando-os através das funções do ego, submetidas principalmente à comunicação elucidativa, em vez de obscurantista” (MAHONY, 1992, p. 79); o discurso de Freud “[...] é uma combinação especial do processo primário e secundário, na qual o poder intelectual e a influência inconsciente exercem um domínio complementar” (Ibid., p. 82).

Não se pode esquecer que Freud nutriu, ao longo de sua vida, um anseio de instituir a psicanálise enquanto prática médica e isso pode ter influenciado o seu estilo narrativo — preciso, claro e elucidativo. Mas nem mesmo Freud, apesar de seu projeto de inspiração positivista de fundo, deixou-se seduzir pelo objetivismo científico de sua época, ao ponto de ter sido mais reconhecido pelos seus contemporâneos como romancista do que como cientista, haja vista a aproximação de sua escrita — sobretudo de seus casos clínicos — com a dos “escritores criativos”.

---

<sup>13</sup> Remeto o leitor ao trabalho de Shorter (1997), autor esse que, embora adepto convicto da psiquiatria biológica, traz muitos dados sobre a história da apropriação médica da psicanálise nos EUA.

Já Lacan, quando do início de seu ensino, na década de 1950, encontrou um contexto bem diferente ao de Freud, com a psicanálise já institucionalizada como prática médica. Assim, seu “retorno a Freud” se deu no sentido de desconstruir os dogmatismos das escolas de psicanálise filiadas à *International Psychoanalytical Association* (IPA); para tanto, Lacan buscou desmedicalizar a psicanálise, num primeiro momento de seu ensino, aproximando-a das ciências humanas (lingüística, antropologia etc.) e, num segundo momento, da matemática (sobretudo da topologia). Isso pode explicar as características peculiares do estilo narrativo lacaniano, acima descritos, o qual pretende denunciar as significações totais como ilusões pré-freudianas ou, mesmo, pós-freudianas — tal como aquelas sustentadas pelas escolas psicanalíticas contra as quais Lacan se insurgiu no decurso de sua transmissão. Ao resgatar a letra do texto freudiano, ao apontar para a dimensão do real e desconstruir o imaginário analítico até então vigente, Lacan, como bom leitor de Freud, devolveu à psicanálise sua potência criativa e subversiva.

Resta-nos alertar para as tentativas contemporâneas de aproximação da psicanálise ao saber biológico (sobretudo das neurociências), as quais, muitas vezes, num franco intuito de remedicalizar a psicanálise em busca de prestígio, resumem-se a fazê-la se deitar no leito de Procusto das significações científicas totais, esterilizando a força da letra freudiana. Levando-se em conta a máxima lacaniana de que a ciência foraclui o real (LACAN, 1966), a experiência inaugural de Freud, imortalizada em seus escritos, demonstrou que a psicanálise está muito mais próxima do real artístico que do imaginário científico.

## REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, K. (1908). “Les différences psychosexuelles entre l’hystérie et la démence precoce”. In: *Oeuvres complètes* (1907-1914). Paris: Payot, 1963. tome 1.
- ASSOUN, P.-L. *Introdução à epistemologia freudiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- BARTHES, R. (1977). *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BREUER, J.; FREUD, S. (1895). “Estudos sobre a Histeria”. vol. II. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BROOKS, P. “Fictions of the Wolf Man: Freud and Narrative Understanding”. In: *Reading for the Plot: design and intention in narrative*. [S/I]: Harvard University Press, 1992.
- DERRIDA, J. (1980). “Legados de Freud”. In: *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FIGUEIREDO, L. C. *Palavras cruzadas entre Freud e Ferenczi*. São Paulo: Escuta, 1999.
- FOUCAULT, M. (1983). *O que é um autor?* Lisboa: Vega editora, 1992.
- FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- \_\_\_\_\_. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. vol. IV e V.
- \_\_\_\_\_. (1905). “Fragmento da Análise de um Caso de Histeria”. vol. VII.
- \_\_\_\_\_. (1907). “Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen”. vol. IX.
- \_\_\_\_\_. (1910). *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. vol. XI.
- \_\_\_\_\_. (1911). “Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (dementia paranoides)”. vol. XII.
- \_\_\_\_\_. (1917a). “Conferência XVI: Psicanálise e Psiquiatria”. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*. vol. XVI.
- \_\_\_\_\_. (1917b). “Conferência XXIV: O Estado Neurótico Comum”. *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*. vol. XVI.
- \_\_\_\_\_. (1919). “O ‘Estranho’”. vol. XVII.
- \_\_\_\_\_. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. vol. XVIII.

- \_\_\_\_\_ (1930). *O Mal-Estar na Civilização*. vol. XXI.
- \_\_\_\_\_ (1939). *Moisés e o Monoteísmo: três ensaios*. vol. XXIII.
- \_\_\_\_\_ ; ABRAHAM, K. (1907-1926). *Correspondencia completa*. Madri: Editorial Síntesis S. A., 2001.
- HENRIQUES, R. P. “Uma análise de narrativa do ‘caso Schreber’ à luz do novo historicismo: negociações freudianas”. In: *Ágora — Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro, Contracapa/UFRJ, v. XI, n. 1, 2008, p. 83-100.
- HILLMAN, J. *Paranóia*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- KON, N. M. *Freud e seu duplo*. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 1996.
- LACAN, J. (1966). “A ciência e a verdade”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- LOTHANE, Z. *In Defense of Schreber – Soul Murder and Psychiatry*. New Jersey: Analytic Press, 1992.
- MAHONY, Patrick. *Sobre a definição do discurso de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1990a.
- \_\_\_\_\_ . *Psicanálise e Discurso*. Rio de Janeiro: Imago, 1990b.
- \_\_\_\_\_ . *Freud como escritor*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MASSON, J. (1887-1904). *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- PERESTRELLO, M.. “Psicanálise e Literatura”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, Associação Brasileira de Psicanálise, v. 37, n. 2/3, 2003, p. 943-957.
- RIOS, A.R. “O Aniversário da morte de Heidegger”. In: *Mediocridade e Ironia: ensaios*. Rio de Janeiro: Caetés, 1996.
- SAMPAIO, C. P. “Freud e a literatura: fronteiras e atravessamentos”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*. São Paulo, Associação Brasileira de Psicanálise, v. 38, n. 4, 2004, p. 803-817.
- SANTNER, E. *A Alemanha de Schreber: uma história secreta da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SCHREBER, D. P. (1903). *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- SHORTER, E. *A History of Psychiatry: from the Era of the Asylum to the Age of Prozac*. New York: John Wiley and Sons, 1997.



## THE FREUD'S TEXTS OR THE PSYCHOANALYSIS AS A CREATIVE POWER

### ABSTRACT:

This article aims to bring the psychoanalysis near of literature by examining one aspect of the narrative of Sigmund Freud, specifically, the mimetic relationship established by the author with his object of study. Describing his own thinking in his mimetic and visceral engagement with the material worked, the Freudian texts reveal their creative potential.

**KEYWORDS:** Psychoanalysis. Literature. Freud. Narrative. Creation.

## LES TEXTES DE FREUD OU LA PSYCHANALYSE COMME UNE PUISSANCE CRÉATRICE

### RÉSUMÉ:

Cet article vise à approcher la littérature de la psychanalyse à partir de l'analyse de l'un des aspects du récit de Sigmund Freud, précisément, la relation mimétique établie par l'acteur avec son objet d'étude. Allier sa propre pensée et son engagement viscéral et mimétique avec le matériel de travail faire les textes freudiens révéler leur potentiel créatif.

**MOTS-CLÉS:** Psychanalyse. Littérature. Freud. Récit. Création.

Recebido em 19/05/2009

Aprovado em 20/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)

## RASTREAMENTO DA FORMULAÇÃO FREUDIANA DA CRUELDADE

*Betty Bernardo Fuks\**  
*Ana Augusta Brito Jaques\*\**

### RESUMO:

Na literatura psicanalítica, em geral, a abordagem da crueldade esbarra no obscurantismo que a qualifica. Em sua maioria, os autores fazem uso desta categoria a partir da segunda tópica e da leitura freudiana dos fenômenos da cultura. Entretanto, a palavra crueldade já se encontra presente na obra inaugural da psicanálise *A Interpretação dos Sonhos* (1900). As autoras empreendem uma pesquisa sobre o termo crueldade nas Obras Completas para demonstrar que na teoria freudiana esta categoria não pode ser conduzida a qualquer leitura simplificada e moralista; sob pena de se perder sua importância na clínica e a dimensão que toma na crítica psicanalítica à cultura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sexualidade. Crueldade. Pulsão de Vida. Pulsão de Morte.

---

\* Dra. Comunicação e Cultura (UFRJ). Psicanalista. Professora do Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade. Autora de *Freud e a judeidade, a vocação do exílio* (Zahar, 2000) e *Freud e a Cultura* (2<sup>a</sup>. Edição, Zahar, 2007), e-mail: betty.fuks@gmail.com.br, telefone (21) 9919 - 0646.

\*\* Psicanalista, mestranda em Psicanálise, Saúde e Sociedade pela Universidade Veiga de Almeida, e-mail: ana.lucchezi@terra.com.br, telefone (21) 8256 – 7071.

Sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, Freud, acometido por um forte sentimento de perplexidade e desilusão diante da desrazão que aflorava no coração da civilização européia, indagava-se atônito: por que todas as conquistas intelectuais e científicas da cultura moderna não foram suficientes para diminuir a violência e a destruição entre os homens? Com um tom de profunda descrença no poder de liderança das nações mais avançadas técnica e cientificamente, e profundamente decepcionado com intelectuais e cientistas que, então, demonstravam uma clara afinidade para com o infernal, Freud transpõe para o papel, sob o título “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1915), suas primeiras elaborações sobre a violência e a categoria do mal na ordem dos fenômenos coletivos. Observa-se na leitura do texto que em nenhum momento Freud tenta explicar a guerra a partir da psicanálise, mas, ao revés, seu objetivo é tomar a violência e a crueldade como realidades do psiquismo, e disso retirar conseqüências teóricas. A fúria e obstinação com que então se expressava o desejo de destruição do outro forneciam a medida de que a guerra, a crueldade e a desumanização dos laços sociais não são apenas momentos efêmeros, fadados à superação no futuro. Muito ao contrário, são acontecimentos inexoráveis que incorporam um elemento radicalmente social e histórico.

Cético, Freud encaminha toda a discussão no sentido de demonstrar a impossibilidade de erradicar o Mal, mesmo porque os impulsos considerados negativos são de natureza primitiva. Por exemplo: não existe sujeito sem uma boa dose de agressividade; o que é diferente das manifestações que ocorrem no registro da agressividade não erotizada, tais como o assassinato e o extermínio. Em outras palavras, a cultura exige irremediavelmente muito trabalho para promover o convívio entre os homens, mas a confiança no progresso da inteligência e da razão está sujeita a retrocessos pela própria estrutura do sujeito e do movimento das civilizações. A guerra é a expressão privilegiada da destruição do outro que “leva nossos filhos a aprenderem

na escola que a história do mundo é uma história de assassinatos dos povos.” (FREUD, 1915, p. 331).

Na literatura psicanalítica, em geral, a abordagem da crueldade (*Grausamkeit*) esbarra no obscurantismo que a qualifica. Em sua maioria, os autores fazem uso desta categoria a partir da segunda tópica e da leitura freudiana dos fenômenos da cultura. Entretanto, a palavra crueldade já se encontra presente na obra inaugural da psicanálise, *A Interpretação dos Sonhos* (1900), sobretudo na parte em que Freud desenvolve idéias sobre o mecanismo de condensação. Com vistas a demonstrar que este mecanismo psíquico cria compromissos e meios-termos entre diversas séries de representações e pensamentos, o autor analisa o sonho de uma paciente cujo tema gira em torno da crueldade praticada por crianças com animais. Eis o conteúdo do sonho que denominou de *Sonho do besouro-de-maio*. “[A paciente] se lembrou de que tinha dois besouros-de-maio numa caixa e precisava libertá-los, caso contrário, ficariam sufocados. Abriu a caixa e os besouros estavam em estado de esgotamento. Um deles voou pela janela aberta, mas o outro foi esmagado pelo caixilho da janela enquanto ela a fechava a pedido de alguém”, escreve Freud (Ibid, p. 281).

Dois restos diurnos precipitaram o sonho: na noite anterior o marido da paciente viajara e a filha que dormia na cama ao lado dela chamara a atenção para uma mariposa caída em seu copo de água. A paciente relatou que não havia salvado o inseto e que ficara extremamente penalizada com o fato. Uma estória de meninos que haviam atirado um gato na água fervente e as descrições das convulsões do animal foi o segundo resto diurno. A partir destas lembranças, a paciente recorda o quanto sua filha havia sido cruel com os animais quando pequena.

Apanhava borboletas e pedia arsênico à mãe para matá-las. Numa outra ocasião, uma mariposa com um alfinete atravessado no corpo continuara a voar pelo quarto durante muito tempo; de outra feita, algumas lagartas que a menina estava guardando para que se transformassem em crisálidas morreram de fome. Numa idade ainda mais tenra, essa mesma menina tinha o hábito de arrancar as asas de besouros e borboletas. Mas hoje, ficava horrorizada diante de todas essas *ações cruéis* – tornara-se muito bondosa. (FREUD, 1900, p. 281).

No mesmo ano em que a menina começou a colecionar borboletas, a cidade foi invadida por uma praga de besouros-de-maio, conforme indica Freud: “As crianças ficavam muito furiosas com os insetos e os esmagavam sem piedade. Naquela ocasião a paciente vira um homem que arrancava as asas do besouro de maio e, em seguida, comia-lhes os corpos. Ela própria nascera em maio e se casara em maio. Três dias após o casamento, escrevera aos pais dizendo o quanto se sentia feliz. Mas isso estava longe de ser verdade.” (Ibid., p. 281-2).

Freud prossegue a análise das associações livres da paciente. Na noite anterior ao sonho, a paciente havia lido para seus filhos algumas cartas do passado, dentre as quais constavam duas de ex-cortejadores. Mas ao mesmo tempo, censurava-se porque sua filha tinha nas mãos um livro considerado pernicioso. “O arsênico que a menina tinha pedido fez a paciente se recordar das pílulas de arsênico que restauraram o vigor juvenil do Duque de Mora em *O Nababo*, de Daudet” (Ibid., p. 282).

Um sonho é um rébus. É preciso tratá-lo como um texto sagrado, isto é, transformar a imagem em letra. A expressão “Libertá-los”, enunciada no sonho, fez com que a paciente pudesse recordar um trecho da *Flauta Mágica*, de Mozart, em que se ouve a seguinte sentença: “não temas que a amar jamais te forcarei; mas é cedo demais para que eu te liberte”. (Ibid., p. 282). Por sua vez, os “besouros-de-maio” são associados a uma passagem do poeta Kleist, em *Kätchen Von Heilbronn*, que diz “estás apaixonada por mim como um besouro” (Ibid.). E, em meio a tudo

isso, vem uma associação referenciada a Tannhauser, que diz o seguinte: “Porque foste inspirada por tal prazer maligno”, acrescenta Freud (Ibid.).

Finalmente, Freud, ao perceber que para a paciente a ausência do marido era conflitante, - “[...] ela havia deparado, entre seus pensamentos inconscientes, com uma queixa sobre o marido estar “ficando senil” (Ibid., p. 283) - enuncia o desejo recalcado.

A idéia desejante oculta pelo presente sonho talvez seja mais simples de conjecturar se eu mencionar que, alguns dias antes de ter o sonho, ela ficara horrorizada, em meio a seus afazeres cotidianos, com uma frase no modo imperativo que lhe veio à cabeça e que visava ao marido: “vá se enforçar!”. Ocorre que, algumas horas antes, ela lera em algum lugar que, quando um homem é enforcado, ele tem uma forte ereção. (Ibid., p. 283).

O desejo de uma “ereção a qualquer preço” (Ibid., p. 283) diz Freud, era o desejo emergido do recalçamento, configurado no “vá se enforçar!” (Ibid.). Por outro lado, o pedido de arsênico feito pela filha estabeleceu uma ligação com as pílulas de arsênico do personagem Dr. Jenkins, em *O Nababo*, de Daudet e revelou o desejo sexual oculto no relato onírico. A paciente sabia que um forte afrodisíaco, chamado “cantáridas” (Ibid.), era obtido com besouros esmagados – os mesmos besouros que aparecem no sonho.

Embora não teorizada, a idéia da crueldade a serviço da sexualidade aparece, claramente, na análise deste sonho que, junto ao *Sonho da Monografia Botânica* (1900) e de *Um sonho adorável* (1900) indica a multiplicidade de ligações que surgem a partir do relato de um sonho.

Ainda no livro sobre os sonhos, na parte dedicada aos sonhos sobre a morte de pessoas queridas, encontramos outras reflexões sobre o tema da crueldade: “As obscuras informações que nos são trazidas pela mitologia e pelas lendas das eras primitivas da sociedade

humana fornecem-nos uma imagem desagradável do poder despótico do pai e da *crueldade* com que ele o usava. Cronos devorou seus filhos, tal como o javali devora as crias da javalina, enquanto Zeus castrou seu pai, fazendo-se rei em seu lugar” (FREUD, 1900, p. 253)<sup>1</sup>.

Freud, como se verá mais adiante retomará o assunto da violência entre as gerações quando da criação do mito do assassinato do pai, disposto em *Totem e tabu* (1913), na narrativa que estabelece a primeira formulação de uma historiografia psicanalítica capaz de explicar a produção e a transmissão do laço social entre as gerações.

Passemos aos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905), obra com a qual Freud introduz o conceito de pulsão. Se na *Interpretação dos sonhos* (1900) a articulação entre crueldade e sexualidade aparece de forma implícita, sem maiores teorizações, no texto de 1905 ele insere a crueldade na base da metapsicologia das pulsões sexuais.

Na neurose obsessiva, o que mais se destaca é a significação dos impulsos que criam novos alvos sexuais e parecem independentes das zonas erógenas. Não obstante, na escopofilia e no exibicionismo o olho corresponde a uma zona erógena; no caso da dor e da *crueldade* como componentes da pulsão sexual, é a pele que assume esse mesmo papel – a pele, que em determinadas partes do corpo diferenciou-se nos órgãos sensoriais e se transmudou em mucosa, sendo assim a zona erógena por excelência (FREUD, 1905, p. 158).

Todo o encaminhamento de Freud é no sentido de afirmar a hipótese de que a crueldade compõe a pulsão sexual. Chama atenção do leitor, o número de vezes em que aparecem referências ao “prazer na dor, à crueldade” (Ibid., p. 148) experimentada na perversão: “Quem sente prazer em provocar dor no outro na relação sexual é também capaz de gozar, como prazer, de qualquer dor que possa extrair das relações sexuais” (Ibid., p. 149). Mas, longe de encerrar o

---

<sup>1</sup> Em 1901, no texto *A psicopatologia da vida cotidiana*, Freud corrige essa citação e afirma que foi Cronos quem cometeu a castração contra seu pai, Urano, e não Zeus, como consta no texto de 1900.

quadro da perversão numa simples aberração da conjunção sexual aos critérios sociais estabelecidos e incluí-la na esfera da degenerescência patológica, o mestre de Viena dedica-se a pensar de que forma, algo que é da ordem do inato nas perversões se estende a todos os homens; embora a disposição possa variar de intensidade e ser aumentado pelas influências da vida real (Ibid., p. 156). “Que a *crueledade* e a pulsão sexual estão intimamente correlacionadas é-nos ensinado, acima de qualquer dúvida, pela história da civilização humana, mas no esclarecimento dessa correlação não se foi além de acentuar o fator agressivo da libido” (Ibid., p. 149).

Com a escrita de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud propõe uma concepção sadomasoquista da perversão sexual: o sádico é sempre e ao mesmo tempo masoquista. Tanto o lado ativo (sadismo) ou passivo (masoquismo) podem, em si mesmos, caracterizar a atividade sexual que prevalece. Segundo os mais diversos autores, o termo sadomasoquismo, passa a “caracterizar um aspecto fundamental da vida pulsional, baseado na simetria e na reciprocidade de um sofrimento passivamente vivido e um sofrimento ativamente infligido.” (ROUDINESCO, 1998, p. 681) A crueldade do sadismo se qualifica como ação de subjugação e maus tratos perpetrados pelo sujeito contra outro tomado como objeto. Do mesmo modo, caracteriza a natureza do masoquismo de sexual em sua ligação com a dor física praticada pelo outro, ocorrendo gozo no padecimento dessa dor. Entretanto, embora infligir dor ao outro seja da ordem do sadismo, paradoxalmente, o gozo do sujeito é em si mesmo masoquista, pois se identifica com o objeto que está sofrendo. No decorrer do texto verifica-se que Freud emprega os termos sadismo, masoquismo e crueldade como inerentes ao próprio movimento pulsional.

Sob este prisma Freud compartilha da idéia de alguns autores, como Abraham (1916), por exemplo, para quem a agressividade mesclada à pulsão sexual é um resto de desejos primitivos de dominação “que atende à satisfação de outra grande necessidade ontogenicamente



mais antiga” (FREUD, 1905, p. 149). O diálogo com Abraham permitirá ao mestre de Viena lançar outras luzes sobre diferentes fases de desenvolvimento psicosexual (oral, sádico-anal, fálico, genital). Com relação à fase sádico-anal, Freud destaca a separação entre sujeito e objeto a partir da idéia de Abraham sobre a “boca primitiva”, donde provêm o anus (Ibid., p. 186). Nada impede que as pulsões – os impulsos que vem de dentro do sujeito e que, quando realizados provocam prazer ou gozo – atuem de forma permanente, sem levar em conta as demandas da cultura. “O mais nobre e o mais vil, por toda parte da sexualidade, aparecem na mais íntima dependência mútua” (Ibid., p. 152). *Von Himmel durch die Welt zur Hölle*<sup>2</sup>, implica dizer que o gozo é capaz de levar o homem “do céu ao inferno” (Cf. FREUD, 1905, p. 152).

Um papel muito destacado entre os formadores de sintomas das psiconeuroses é desempenhado pelas pulsões parciais, que na maioria das vezes aparecem como pares de opostos e das quais já tomamos como portadores de novos alvos sexuais – a pulsão de ver e do exibicionismo, e a *pulsão de crueldade* em suas formas ativa e passiva. A contribuição desta última é indispensável à compreensão da natureza sofrida dos sintomas e domina quase invariavelmente uma parte da conduta social do doente. É também por intermédio dessa ligação da libido com a *crueldade* que se dá a transformação do amor em ódio, da moções afetuosas em moções hostis, que é característica de um grande número de casos de neurose e até, ao que parece, da paranóia em geral (FREUD, 1905, p. 156).

Mas atenção: Freud jamais abandona a idéia da crueldade como parte da “natureza” humana e do fato de que algumas de suas expressões são absolutamente normais e universais. “Com independência ainda maior das outras atividades sexuais vinculadas às zonas erógenas desenvolve-se na criança o componente de *crueldade* da pulsão sexual. A *crueldade* é perfeitamente natural no caráter infantil, já que a trava que faz a pulsão de dominação deter-se

---

<sup>2</sup> “Do céu ao inferno através do mundo”, de Goethe, em *Fausto*, Prólogo no Teatro, (apud FREUD, 1905, P.152).

ante a dor do outro – a capacidade de compadecer-se – tem um desenvolvimento relativamente tardio” (Ibid., p. 180).

Ainda sobre os atos de sevícia, facilmente observáveis nas crianças, pode-se ler:

As crianças que se distinguem por uma *crueidade* peculiar para com os animais e os companheiros despertam, em geral justificadamente, a suspeita de uma atividade sexual intensa e precoce advinda das zonas erógenas, e mesmo no amadurecimento precoce e simultâneo de todas as pulsões sexuais, a atividade sexual erógena parece ser primária. A ausência da barreira da compaixão traz consigo o risco de que esse vínculo estabelecido na infância entre as *pulsões cruéis* e as erógenas torne-se indissolúvel na vida (FREUD, 1905, p. 180-1).

É digno de nota que, neste momento, no qual Freud está lançando as fundações de sua primeira teoria pulsional, encontramos ali, lado a lado referências à pulsão sexual e à invocação da pulsão de dominação. Uma pulsão que se dirige ‘cegamente’ para o exterior – e indiferente ao sofrimento alheio -, dominando o que ele chamou de organização pré-genital da vida sexual infantil. Ou seja, a crueldade, além de ser um componente da pulsão sexual, tem um papel relevante ao domínio do outro. “O impulso cruel provem da pulsão de dominação e surge na vida sexual numa época em que os genitais ainda não assumiram seu papel posterior” (Ibid., p. 180). Isto determina o caráter infantil da sexualidade, sempre marcado pelo componente de crueldade da pulsão sexual.

Resta saber, de que modo sexualidade e crueldade se conectam. Encontramos a resposta na seguinte nota de rodapé que transcrevemos diretamente de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905).

Podemos supor que os impulsos de *crueidade* brotem de fontes que de fato independem da sexualidade, mas que unam-se a ela precocemente por uma anastomose [conexão cruzada] próxima de seus pontos de origem. A observação ensina, entretanto, que o desenvolvimento sexual

e o desenvolvimento das pulsões escopofílica e de *crueldade* estão sujeitos a influências recíprocas que restringem a suposta independência das duas classes de pulsões (FREUD, 1905, p. 180, nota 2).

Resumindo, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) estabelece uma estreita ligação entre crueldade e pulsão sexual mapeando, com bastante nitidez, possibilidades de manifestações cruéis por qualquer sujeito. Todavia, conforme a nota de rodapé transcrita acima, a sexualidade não é o único universo conceitual em que Freud irá circunscrever a crueldade. Podemos adiantar que se trata de uma categoria antitética: apresenta duas faces igualmente importantes. Neste sentido, convém lembrar aqui as contribuições de J. Derrida ao estudo da crueldade na obra de Freud. A crueldade apenas se expressa num contínuo: “existem somente diferenças de crueldade, diferenças de modalidade de qualidade, de intensidade, de atividade ou reatividade da mesma crueldade” (DERRIDA, 2001, p. 75). Lembrando Nietzsche, para quem a crueldade não tem termo, o filósofo franco-argelino afirma que em Freud a crueldade é sem fim “mas não sem termo oponível, isto é, sem fim, mas não sem contrário” (Ibid.), na medida em que regida pela luta interminável entre Eros e Tanatos. Portanto, não se pode submeter o pensamento freudiano sobre a crueldade a qualquer leitura simplificada e moralista; sob pena de se perder sua importância clínica e a dimensão que toma na crítica psicanalítica da cultura.

O tema da crueldade reaparecerá em 1913, quando da escrita de *Totem e tabu*, texto em que Freud constrói a cena psicanalítica que estrutura o coletivo. Ao assinar o mito do assassinato do pai, cria um caminho que o conduzirá à elaboração do segundo dualismo pulsional, onde a categoria da crueldade aparecerá, também, ligada à destrutividade entre os grupos humanos. O mito contém, em si mesmo, a imagem de um pai cruel e tirano que é deposto

do lugar de poder que ocupava, pelos próprios filhos que o matam. É através deste ato de violência coletiva, que Freud baseia sua teoria sobre a origem da cultura e do sujeito. A insistência de Freud em considerar que o direito e a lei foram originários de transformações da crueldade e da violência, condensa, de forma precisa, o duplo sentido desses termos em sua obra. Além de designar a força que sustenta os processos simbólicos e as relações entre os homens, indica, também, a presença bruta do elemento mais arcaico desta força nas operações destrutivas e outras assemelhadas que, sistematicamente, inunda de sangue e dor a civilização.

Mais tarde, na Conferência XXXII (1932), *Angústia e Vida Pulsional*, já sob a ótica da Segunda Tópica, Freud resgata o tema da crueldade em sua relação com o mito do assassinato do pai. “Suspeitamos que, durante o período primevo da família humana, a castração costumava ser usada, realmente, por um pai ciumento e *cruel*, nos meninos em crescimento, e que a circuncisão, que tão frequentemente desempenha um papel nos ritos de puberdade entre os povos primitivos, é um vestígio claramente identificável desse fato”, escreve o autor (Ibid., p. 109).

Na segunda parte de *Totem e tabu* (1913) o autor destaca a permissividade com que se incita a crueldade em algumas tribos quando se trata de atingir inimigos. Livres de inibições, os selvagens cometem atos extremamente cruéis para com seu opositor. Entretanto, observa Freud, o homem primitivo se responsabilizava pelo assassinato do inimigo, realizando o luto através de um conjunto de práticas cerimoniais e tabus que o fazia expiar a culpa pelo homicídio (Ibid.). Nas sociedades primitivas, a presença sagrada da morte entre os primitivos garante o lugar da alteridade, diminuindo a capacidade humana de destruição.

Já as sociedades modernas, ao promover a dessacralização da morte, descartam mais facilmente a vida acentuando progressivamente a capacidade de destruição humana. Com

isso voltamos ao texto *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915), onde Freud, desiludido, desconstrói a idéia de uma “superioridade” da civilização mais avançada sobre as mais primitivas. “Então, a guerra na qual nos recusávamos a acreditar irrompeu, e trouxe desilusão. Não é apenas mais sanguinária e mais destrutiva do que qualquer outra guerra de outras eras, devido à perfeição enormemente aumentada das armas de ataque e defesa; é, pelo menos, tão *cruel*, tão encarniçada, tão implacável quanto qualquer outra que a tenha precedido” (Ibid., p. 315).

A crueldade outorgada pelas nações em guerra atinge a todos, civis e militares rompendo-se assim os laços sociais. Freud se dá conta de um grande paradoxo: o sujeito moderno e o selvagem das cavernas podem ser igualmente bárbaros, cruéis e malignos. Toda guerra subverte valores éticos e morais, de modo que os atos praticados em defesa da pátria, ainda que o extermínio do outro, são afiançados pelo Estado. Verifica-se o afrouxamento das condutas morais, inadmissíveis em tempos de paz. Sobre a baixa moralidade dos Estados em guerra e a respeito da brutalidade dos indivíduos, escreve: “Quando a comunidade não levanta mais objeções, verifica-se também um fim à supressão das paixões más, e os homens perpetram atos de *crueldade*, fraude, traição e barbárie tão incompatíveis com seu nível de civilização que qualquer um julgaria impossíveis” (Ibid., p. 316).

Nota-se que Freud no texto em questão já está adiantando o que conceituará em seus escritos que pertencem à segunda tópica: a crueldade está, também, circunscrita à pulsão de destruição, um dos nomes da pulsão de morte.

Pouco tempo depois da escrita desse artigo de 1915, Freud, na Conferência IX (1916), intitulada *A Censura dos Sonhos*, retomando as idéias desenvolvidas na *Traumdeutung* (1900), estabelece uma relação entre o conteúdo onírico e a crueldade praticada na guerra. Depois

de reafirmar a tese de que o sonho possui um sentido e cumpre uma finalidade - a realização de um desejo – recorre ao filósofo Platão para assinalar aos ouvintes a irreduzibilidade da crueldade.

    Ou não sabem que todas as transgressões e excessos com que sonhamos durante a noite são diariamente cometidos, na vida real, pelas pessoas em sua vida desperta? O que faz aqui a psicanálise senão confirmar a velha sentença de Platão, de que os bons são aqueles que se contentam em sonhar com aquilo que os outros, os maus, realmente fazem? (...) E agora, abstraiam-se dos indivíduos e considerem a grande guerra que ainda devasta a Europa. (...) Pensem na avassaladora brutalidade, na *crueldade* e nas mentiras que conseguem se alastrar pelo mundo civilizado. (...) Os senhores se arriscariam, nessas circunstâncias, a quebrar lanças em defesa da inexistência do mal na constituição mental da humanidade? (FREUD, 1916, p. 176).

    Em *Introdução à A Psicanálise e as Neuroses de Guerra* (1919), Freud recupera o conceito de trauma como efração, o que vai determinar, junto com outros elementos extraídos da própria clínica, a teorização da pulsão de morte. O termo crueldade reaparece em relação à crítica ao tratamento psiquiátrico dado aos soldados que voltavam do *front*. No apêndice, intitulado “Memorandum sobre o tratamento elétrico dos neuróticos de guerra” incluído, no mesmo texto, em 1920, Freud, mais uma vez, ressalta destaca o aspecto sádico do tratamento dispensado aos combatentes: “Para essa finalidade empregou-se, com êxito, o doloroso tratamento elétrico” (Ibid., p. 268). A experiência coletiva da guerra produzira um grande número de neuroses graves e a crueldade do tratamento elétrico só fazia aumentar a fuga do sujeito para a doença. O choque elétrico não se destinava à recuperação do paciente, senão, apenas, ao seu regresso ao campo de combate. Sob tais condições o militar se deparava com os impactos cruéis provocados pelo horror da guerra, onde as ameaças à vida são reais e constantes, e também à dor do choque elétrico, caso adoecesse. “A intensidade da corrente elétrica, bem como a severidade do resto do tratamento, foi aumentada a um ponto insuportável, com o objetivo de privar os neuróticos de guerra da vantagem que obtinham com sua doença”, escreve Freud (Ibid., p. 269).

A crueldade deste método de tratamento dos médicos alemães parece residir na indiferença ao sofrimento do sujeito. A estes “propósitos estranhos”, Freud contrapõe a escuta dos conflitos mentais inconscientes que perturbavam a vida emocional do sujeito.

Em 1921, no texto *Psicologia das massas e a análise do eu*, o estudo sobre a crueldade caminha em direção da problemática do “narcisismo das pequenas diferenças”, o fenômeno grupal de amor entre si e ódio ao outro. Em sua análise sobre as massas artificiais, Freud efetua uma crítica à Igreja, ao modo como ela se serve do fenômeno religioso, bastante contundente: “[...] na verdade, toda religião é, dessa mesma maneira, uma religião de amor para todos aqueles a quem abrange, ao passo que a *crueldade* e a intolerância para com os que não lhes pertencem, são naturais a todas as religiões” (Ibid., p. 125).

A noção do “narcisismo das pequenas diferenças” facilita compreender melhor os paradoxos da crueldade humana. Em termos normais, o “narcisismo das pequenas diferenças” está na base da constituição do “nós” e do “outro”, na fronteira que tem por função resguardar o narcisismo da unidade. Trata-se de um fenômeno que ocorre na tensão que existe entre povos vizinhos, entre indivíduos de estados diferentes de um mesmo país, ou até mesmo um estado. Entretanto, levando este fenômeno ao paroxismo, desemboca-se na segregação e no racismo, tal como os definem a psicanálise: a repulsa do sujeito ao que lhe é mais íntimo é tomado pelo eu/massa como objeto externo, a quem se endereça o ódio com atos cruéis: o estrangeiro.

Em 1927, no texto *O Futuro de uma Ilusão*, Freud reafirma a presença de impulsos hostis no sujeito contra os quais a civilização tem que se defender. É preciso, escreve o autor, “levar em conta o fato de estarem presentes em todos os homens tendências destrutivas” (Ibid., p. 17). O texto traz uma análise da religião como uma ilusão. A crueldade aparece como uma categoria destrutiva que surge como uma possibilidade para todos.

[...] a civilização – quem sabe há quantos milhares de anos atrás? – começou a separar o homem de sua condição animal primordial. Para nossa surpresa, descobrimos que essas privações ainda são operantes e ainda constituem o âmago da hostilidade para com a civilização. Os desejos pulsionais que sob elas padecem, nascem de novo com cada criança; [...] Entre esses desejos pulsionais encontram-se os do canibalismo, do incesto e da ânsia de matar (FREUD, 1927, p.21).

Na terceira parte do texto de 1927, são tecidas considerações sobre a possibilidade de uma civilização livre de proibições com vistas a demonstrar que a satisfação irrestrita de todos os desejos humanos significaria a reencarnação da horda. Nesse contexto, assinala que “[...] só uma única pessoa se poderia tornar irrestritamente feliz através de uma tal remoção das restrições da civilização, e essa pessoa seria um tirano, um ditador... [...] E mesmo ele teria todos os motivos para desejar que os outros observassem pelo menos um mandamento cultural: ‘não matarás’” (Ibid., p. 26). A preocupação de Freud em relação à reencarnação do cadáver insepulto do pai da horda, na figura de um ditador tirânico e cruel, neste texto e em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921) demonstra sua insistência, como crítico da cultura que testemunhou, de refletir profundamente sobre a política de seu tempo. Sabemos que o pano de fundo da escrita destes textos era o da ascensão do Terceiro *Reich*, que terminou desembocando na invenção de uma máquina de fabricar cadáveres: os campos de extermínio.

Embora a cultura livre o homem do estado de natureza, “muito mais difícil de suportar” (Ibid.), uma das três fontes do interminável mal-estar na civilização é, justamente, a crueldade da natureza: “Ela nos destrói, fria, *cruel* e incansavelmente [...]” (Ibid.). Freud acrescenta que “o homem a teme como teme ao pai” (Ibid., p. 29). A busca de um pai protetor tem vinculações com a crueldade da natureza e desamparo original a que o homem está sempre exposto. Assim sendo, encontramos a seguinte referência no texto freudiano: “O desamparo do



homem, porém, permanece e, junto com ele, seu anseio pelo pai e pelos deuses. Estes mantêm sua tríplice missão: exorcizar os terrores da natureza, reconciliar os homens com a *crueldade* do Destino, particularmente a que é demonstrada na morte, e compensá-los pelos sofrimentos e privações que uma vida civilizada em comum lhes impôs” (Ibid.).

Em 1929 Freud escreve *Mal-estar na civilização* (1930), apoiado nas seguintes teses: a do princípio do ódio originário, e a da existência de uma satisfação que escapa à primazia do princípio do prazer, desenvolvidas em *Pulsões e seus destinos* (1915) e *Além do princípio do prazer* (1920), respectivamente. Ambas imprimem o tom deste escrito que gira em torno dos destinos da pulsão de morte na cultura.

[...] os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes pulsionais deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. [...] essa *cruel* agressividade espera por alguma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro intuito, cujo objetivo também poderia ter sido alcançado por medidas mais brandas (FREUD, 1930, p. 133).

Uma *cruel* agressividade variável de intensidade, pode, dependendo da ocasião, ser estabelecida em qualquer tempo no espaço social propriamente dito. A liberação pura e simples do ódio pelo Estado gera, inevitavelmente, o estado de “barbárie” (REY-FLAUD, 2002, p. 36): os impulsos cruéis, de tempos em tempos, se apresentam no homem “como uma besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho” (FREUD, 1930, p. 133). O autor, entretanto, confessa suas próprias dificuldades em admitir a existência de uma agressividade não erótica a serviço da pulsão de morte. “Sei que no sadismo e no masoquismo sempre vimos diante de nós manifestações da pulsão destrutiva (dirigidas para fora e para dentro), fortemente mescladas ao erotismo, mas não posso mais entender como foi que pudemos

ter desprezado a ubiqüidade da agressividade e da destrutividade não eróticas e falhado em conceder-lhe o devido lugar em nossa interpretação da vida”, escreve Freud (Ibid., p. 142).

Desde *Totem e tabu* (1913), a futura constelação do supereu foi esboçada sob a denominação de “moção maligna”. Em *Mal-estar na civilização* (1930), a questão do parricídio é retomada e Freud insiste que a agressão dirigida ao pai da horda, figura temível, cujo retorno produz horror e convoca o gozo, instala a potência demoníaca do supereu. Esta instância deixa o saldo da culpa subjetiva que ao fracassar, em “uma satisfação pulsional agressiva, se potencializa, o que poderia se traduzir assim: toda contenção da consumação da agressão de vingança contra o pai hostil aumenta a culpa” (GEREZ, 2003, p. 187). Com um trabalho paciente Lacan vai demonstrar, a partir dos textos freudianos, e da interpretação que deles faz, que o supereu “acaba por se identificar ao que chamo figura feroz, as figuras que podemos ligar aos traumatismos primitivos” (LACAN, 1954, p. 123). A crueldade encontra respaldo nessa figura impiedosa aparente no trauma, na melancolia em sua passividade desencadeada por uma situação que ultrapassa o sujeito e o confronta com sua impossibilidade de reagir face ao acontecimento (HASSOUN, J. 2002, p. 19).

Com efeito, na Conferência XXXI (1933), *A dissecção da personalidade psíquica*, Freud destacará, literalmente, o rigor e crueldade do supereu na melancolia, tendo em vista a independência que ele mantém em relação à instância egóica. “Há, porém, um quadro clínico que se impõe à nossa observação e que mostra nitidamente a severidade dessa instância e até mesmo sua *crueldade*, bem como suas cambiantes relações com o eu. Estou-me referindo à situação da melancolia, [...]. O aspecto mais evidente dessa doença [...] é o modo como o supereu trata o eu” (Ibid., p. 79).

Toda a hipótese freudiana sobre a destrutividade alcança em *O mal-estar na civilização* (1930) o estatuto de motor da terceira fonte de sofrimento humano – a facticidade das relações entre os homens: a “[...] inata inclinação humana para a ‘ruindade’, a agressividade e a destrutividade, e também a *crueldade*” (Ibid., p. 142), diz Freud, é o maior impedimento à vida civilizada. Como bem observam alguns leitores de *O mal-estar na civilização*, a visão apocalíptica de Freud é desconcertante, principalmente quando nos deparamos com os efeitos da Segunda Guerra Mundial e do incremento dos fundamentalismos atuais.

Entretanto, é preciso ler este texto à luz de *Por que a guerra?* (1933) para extrair um panorama mais amplo e menos pessimista da teoria freudiana da cultura. Em resposta à solicitação de Einstein de que expusesse o problema da paz mundial sob o enfoque de suas mais recentes descobertas, usa, mais uma vez, a palavra crueldade para refletir sobre a lógica das pulsões destruidoras, indissociáveis da pulsão de morte. “[...] Quando os seres humanos são incitados à guerra, podem ter toda uma gama de motivos para se deixarem levar – uns nobres, outros vis, alguns fracamente declarados, outros jamais mencionados. [...] Entre eles está certamente o desejo de agressão e de destruição: as incontáveis *crueldades* que encontramos na história e em nossa vida atestam a sua existência e a sua força.” (Ibid., p. 253).

Freud não descarta o fato de que a satisfação dos impulsos destrutivos é facilitada por sua mistura com motivos de natureza erótica e idealista. Mas reconhece que estes servem “apenas de escusa para os desejos destrutivos, e, às vezes - por exemplo, no caso das *crueldades* da Inquisição – é como se os motivos idealistas tivessem somado a um primeiro plano na consciência, enquanto os destrutivos lhes emprestassem um reforço constante” (Ibid.).

Num giro maior do que lhe fora pedido, Freud introduz uma discussão sobre pacifismo endereçando ao físico a seguinte questão: "Por que nos revoltamos tanto contra a

guerra, o senhor e eu, e tantos outros, por que não a aceitamos como uma entre outras tantas necessidades penosas da vida?" (Ibid., p. 256). Com seu estilo de escrita inconfundível, responde à pergunta de modo inteiramente inusitado. Longe de considerar, como era de se esperar, que a recusa à barbárie é consequência imediata da lógica da razão, afirma que, para alguns homens, o horror à guerra, a expulsão das sementes de barbárie de dentro de si mesmo, resulta, provavelmente, de um determinismo quase orgânico.

De que forma isto teria ocorrido? Expondo sua última posição sobre a guerra, Freud considera que ao longo do processo civilizatório, determinados gozos incomensuráveis que o homem um dia experimentou foram sendo reprimidos, a ponto de determinar "fundamentos orgânicos nas modificações de cânones estéticos e éticos" (Ibid., p. 257) da humanidade. Ou seja, do ponto de vista da psicanálise, no curso da História, as repressões sobre as satisfações agressivas mais primitivas adquiriram uma característica transmissível. Isto é o que determina que o gozo obtido pelo bárbaro seja indiferente ou mesmo insuportável para alguns homens. Ainda que poucos, alguns homens tornaram-se pacifistas de modo absolutamente singular. Indignar-se contra a guerra, significa simplesmente, afirma Freud, que "para nós pacifistas, trata-se de uma intolerância constitucional, de uma idiossincrasia" (Ibid., p. 258).

Talvez o uso da expressão "intolerância constitucional" tenha sido apenas um recurso da retórica freudiana para falar sobre uma estratégia de combate que só pode emergir no campo da ética do outro. Nesse campo, foi categórico: o antídoto contra o traço compulsivo e indestrutível de assimilar, humilhar, destruir e infligir dores ao outro que a humanidade carrega, é manter a chama do desejo de construir a vida permanentemente acesa (Ibid., p. 259). Se houver um lugar específico para a psicanálise na cultura, será o de convocar a responsabilidade do sujeito pelo Outro.

No plano do coletivo, ainda que o analista seja impedido de exercer a clínica sob transferência (como ocorre no desenrolar da análise do sujeito), por razões éticas não pode deixar de escutar e denunciar a impunidade requerida pelos movimentos a favor da guerra, da segregação, do racismo etc. Esta posição que impede a psicanálise de ficar neutra na luta entre o obscurantismo da barbárie e a cultura, liga-se à sua responsabilidade cívica, de modo inexorável. Uma responsabilidade “sem álibi”, diz Derrida (2001, p. 17), pois a psicanálise não pode deixar de cumprir seu papel subversivo e questionador dos abusos dogmáticos (Ibid.). Espera-se de um analista que, em nenhuma circunstância, por ele distinguir as forças mais enigmáticas da natureza humana, justifique condutas que venham a colocar em risco o laço social entre os homens.

Se a guerra é uma realidade ininterrupta na História da Humanidade o analista deve se comprometer com toda e qualquer iniciativa pública de minorar a crueldade da destruição. Até mesmo porque, que espécie de futuro nos aguardará "se não aprendermos a distrair as nossas pulsões do ato de destruir a nossa própria espécie, se continuarmos a odiar um ao outro por pequenas disputas e matar um ao outro por um ganho mesquinho?" (JONES, 1982, p. 398). Estas sábias palavras de Freud ao grande amigo escritor Romain Rollan, elucidam claramente que para a psicanálise o combate à guerra só pode ser feito indiretamente: trata-se de fazer jogar a força antagonista de Eros, o amor e o amor à vida, contra o ódio e a crueldade.

## **REFERÊNCIAS**

ABRAHAM, K. (1916). "O primeiro estágio pré-genital da libido", in *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

DERRIDA, J. *Estados-da-alma da Psicanálise – o impossível para além da soberana crueldade*. São Paulo: Ed Escuta, 2001.

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

- \_\_\_\_\_. (1900). *A interpretação dos sonhos*. vol. IV.
- \_\_\_\_\_. (1901). *Psicopatologia da vida cotidiana*. vol. VI.
- \_\_\_\_\_. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. vol. VII.
- \_\_\_\_\_. (1913/1912). *Totem e tabu*. vol. XIII.
- \_\_\_\_\_. (1915). *As pulsões e suas vicissitudes*. vol. XIV.
- \_\_\_\_\_. (1915). *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. vol. XIV.
- \_\_\_\_\_. (1916/1915). *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. “Conferência IX (A Censura dos Sonhos)”. vol. XV.
- \_\_\_\_\_. (1919d). *Introdução a a psicanálise e as neuroses de guerra*. vol. XVII.
- \_\_\_\_\_. (1920). *Além do princípio do prazer*. vol. XVIII.
- \_\_\_\_\_. (1921). *Psicologia de grupo e a análise do eu*. vol. XVIII.
- \_\_\_\_\_. (1927). *O futuro de uma ilusão*. vol. XXI.
- \_\_\_\_\_. (1930/1929). *O mal-estar na civilização*. vol. XXI.
- \_\_\_\_\_. (1933/1932). *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*. “Conferência XXXI (A Dissecção da Personalidade Psíquica)”. vol. XXII.
- \_\_\_\_\_. (1933/1932). *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*. “Conferência XXXII (Ansiedade e Vida Pulsional)”. vol. XXII.
- \_\_\_\_\_. (1933/1932). *Por que a guerra?*. vol. XXII.

GEREZ-AMBERTÍN, M. *As vozes do supereu na clínica psicanalítica e no mal-estar na civilização*. Caxias do Sul: Cultura Editores Associados, 2003.

HASSOUN, J. *A crueldade melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JONES, E. (org.). *Correspondência de amor e outras cartas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LACAN, J. (1954). *O Seminário: Livro 1. Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

REY-FLAUD, H. “Em torno do mal-estar na cultura em Freud”. In: *Os Fundamentos Metapsicológicos de um Mal-estar na Cultura*. São Paulo: Escuta, 2002.

ROUDINESCO, E. e PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

## TRACKING OF THE FREUD'S FORMULARIZATION OF THE CRUELTY

### ABSTRACT:

In psychoanalytical literature, in general, the way cruelty is approached “touches” the darkness that qualifies it. Usually, authors make use of this category from the second topic and from the freudian interpretation of cultural phenomena. However, the word cruelty is already present in the inaugurate works of psychoanalysis “The interpretation of dreams” (1900). The authors researched the work ‘cruelty’ in the Complete Works to demonstrate that, in the freudian theory, this category cannot be simplified or reduced to a moralist interpretation because, if it does, it will lose its clinical importance and the dimension that takes in the psychoanalysis criticism of the culture.

**KEYWORDS:** Sexuality, Cruelty, Sexual Drive, Death Drive.

## TRAQUE DE LA FORMULATION DE FREUD DE LA CRUAUTÉ

### RÉSUMÉ:

Dans la littérature psychanalytique, en général, l'approche de la cruauté est borné par l'obscurantisme qui la qualifie. La plupart des auteurs font usage de cette catégorie à partir du deuxième topique et de la lecture freudienne des phénomènes de la culture. Néanmoins, le mot cruauté a déjà sa place dans l'oeuvre première de la psychanalyse, L'Interprétation des Rêves (1900). Les auteurs entreprennent une recherche à partir du concept de cruauté dans les Oeuvres Complètes afin de démontrer que dans la théorie freudienne cette catégorie ne peut pas être l'outil d'une lecture simplifiée et moraliste; sous peine de perdre son importance dans la clinique et sa dimension critique psychanalytique dans le domaine culturel.

**MOTS-CLÉS:** Sexualité. Cruauté. Pulsion de Vie. Pulsion de Décès.

Recebido em 02/06/2009

Aprovado em 20/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanalisebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanalisebarroco.pro.br)

[www.psicanalisebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista)



# A PULSÃO INVOCANTE E OS DESTINOS DA VOZ<sup>1</sup>

*Jean-Michel Vives*<sup>\*</sup>

*Tradução: Francisco R. de Farias*<sup>\*\*</sup>

*Revisão: Denise Maurano*<sup>\*\*\*</sup>

## RÉSUMÉ :

La pulsion invocante, dont l'objet est la voix, a été proposée par Lacan sans qu'il lui ait jamais consacrée d'importants développements. Ses continuateurs ne semblent pas s'être intéressés à ce nouvel objet dont l'élucidation est pourtant essentielle à la compréhension d'éléments aussi bien métapsychologique (surmoi), cliniques (hallucinations, passions) que processuel (identification). L'auteur propose ici en prenant appui sur sa pratique clinique et les quelques éléments théoriques épars existant dans les textes de S. Freud et de J.Lacan de proposer une lecture, d'une part, du rôle de la pulsion invocante dans la naissance du sujet et dans la dynamique de la cure, et d'autre part d'esquisser les destins de la voix conduisant à la constitution du surmoi.

**MOTS-CLÉS:** Pulsion invocante. Surmoi. Voix.

---

<sup>1</sup> Uma outra versão deste texto foi publicada no volume 12, n. 2, junho de 2009, na *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* com o título “Para introduzir a questão da pulsão invocante”.

<sup>\*</sup> Psicanalista. Mestre de conferências, Université de Nice-Sophia Antipolis 95 Rue Victor Esclangon, 83000, Toulon. Seu livro *Fiat Vox! Musique et psychanalyse* está no prelo.

<sup>\*\*</sup> Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas - RJ. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Autor de *Histeria e Psicanálise, A pesquisa nas ciências do sujeito e Psicose: ensaios clínicos*. Pesquisa atualmente sobre a temática violência, memória social e violência. Email: frfarias@uol.com.br.

<sup>\*\*\*</sup> Psicanalista, membro do Corpo Freudiano - Escola de Psicanálise. Autora de *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise* (2001, Imago/Ed.UFJF), *Para que serve a psicanálise* (2003, Zahar), entre outros. É professora adjunta da UNIRIO, Rio de Janeiro.

## INVOCAÇÃO

Os psicanalistas abordam pouco a questão da pulsão invocante. Isso pode parecer bastante espantoso visto que é, essencialmente, com ela que eles trabalham na intimidade de seus consultórios. Invocante, ou vociferante, assim como a denominou Lacan, é a primeira a ser destacada e isolada enquanto pulsão. *Invocare*, em latim, reenvia a chamamento. O circuito da pulsão invocante declinar-se-á, pois entre um “ser chamado”, um “fazer-se chamar” (como ocorre a todos os nomes...), um “chamar”. Mas para chamar, é preciso oferecer a voz, depô-la como se depõe o olhar diante de um quadro (LACAN, 1964, p. 93). Para isso, é preciso que o sujeito a tenha recebido do Outro, que terá respondido ao grito interpretado como uma demanda, depois que a tenha esquecido para poder dispor de sua voz sem ser obstaculizado pela voz de Outro.

Penso que se pode, a partir daí, formular a hipótese de que a dinâmica do tratamento, no que concerne à pulsão invocante, é caracterizada por uma modificação do lugar do sujeito no circuito da invocação. Com efeito, no decorrer de um tratamento, seja o sujeito submetido, até esse momento, ao apelo incondicional do Outro, seja na falta desse apelo, descobre-se igualmente apelante e, portanto, desejante. O sujeito entra então numa dinâmica de invocação. Invocação que implica, simultaneamente, o reconhecimento do Outro e sua falta, que esta ausência na presença seja significável, ficando tudo irreduzível é o que Lacan propõe circunscrever no enigmático S ( $\frac{A}{7}$ ): significante da ausência na presença.

Para poder compreender a especificidade desta pulsão invocante, adotada pelo sujeito do inconsciente, é importante marcar a diferença essencial que existe entre a demanda e a invocação. Na demanda, o sujeito está numa posição de dependência absoluta em relação ao Outro, porque ele lhe favorece o poder de ouvi-lo bem ou não. A demanda é

compreendida como uma exigência absoluta feita ao Outro para manifestar-se aqui-e-agora. Ao contrário, o sujeito invocante é retirado dessa dependência, pois não se trata mais de uma demanda endereçada a um outro, aí disponível, mas bem de uma invocação supondo que uma alteridade possa advir, de onde o sujeito, pura possibilidade, seria chamado a tornar-se. A questão da invocação nos permite repensar as estratégias do “sujeito-suposto-saber”, que no processo, torna-se “sujeito-suposto-saber-que-há-do-sujeito”, e que ao lhe supor o chama a advir. A suposição do psicanalista reduz-se então (mas nessa redução condensa-se toda a ética da psicanálise) ao fato de que, apesar dos sintomas que entravam o paciente, há um sujeito que é chamado a ex-istir.

Para trabalhar essa questão, relatarei rapidamente, alguns aspectos da história de um jovem homem em quem essa dialética do chamado a... e o chamado de ... ocupa um lugar importante no curso dos primeiros tempos de sua análise. Étienne veio se consultar depois de uma tentativa de suicídio ocorrida em estranhas circunstâncias. Depois de ter recebido um telefonema de sua mãe, de quem, uma vez mais, parece ser o objeto de ásperas advertências, – “eu vim me tratar, diz ele, de todos os nomes de pássaros...” –, desliga e impõe-se, então, a ele, a certeza que deve por fim a seus dias... Esse ato não se concretiza, visto que sua companheira o encontrou inconsciente, porém vivo. O que se pode dizer ao sujeito acerca das circunstâncias de sua tentativa de suicídio, durante a nossa primeira entrevista, é que ele ficou sem voz diante das ondulações sonoras das palavras maternas e o mais estranho é que ele não reconheceu a voz de sua mãe, quando esta lhe tinha aparecido estranhamente diferente. Parece interessante que, durante a primeira sessão, o paciente introduza o animal e mais particularmente o pássaro, de quem se tem o hábito de associar à voz, para tentar considerar o que especifica sua relação com a mãe. O animal sendo, absolutamente estranho ao significante, ao ser introduzido logo na nossa primeira entrevista, fez o paciente pressentir que alguma coisa naquilo que escuta do discurso de sua mãe,

escapou ao registro da palavra: o que escapa é a voz. Algumas semanas mais tarde, ele esclarecerá esse aspecto, dizendo: “eu disse, inicialmente, que não tinha reconhecido a voz dela, ora parece-me, mais justo, dizer que ouvi sua voz, mesmo que não saiba muito bem o que eu quero dizer. Com efeito, acrescenta ele, eu a ouvi novamente quase no fim, mas desta vez isso era diferente, eu também falava alto e mais forte que ela”. De fato, “a estranha diferença” da voz de sua mãe, marcada pelo paciente, era antes uma estranha familiaridade (Unheimlich), no sentido em que Freud a analisou no seu artigo de 1920: alguma coisa conhecida, mas que deveria permanecer dissimulada, velada. O retorno da voz materna, na sua dimensão de objeto *a*, provoca então um sentimento de inquietante estranheza.

A certeza de Étienne para se matar, produzida em seguida ao apelo maternal que o invadiu, deve ou não ser considerada como uma manifestação delirante? A questão merece ser colocada, mesmo que a resposta a ser dada a esse respeito não seja definitiva. A questão suscita o delicado problema da afinidade de estrutura entre a alucinação e a instância superegóica na sua dimensão “feroz e obscena”. Este parentesco da estrutura, aliás, não escapou a Freud, em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914c), ao observar que o sintoma dos delírios paranóides e os das neuroses de transferência têm um ponto em comum: uma instância psíquica que “observa sem cessar o Eu real comparando-o ao Ideal (...) Os doentes queixam-se, então, de que as pessoas conhecem todos os seus pensamentos, que os observam e vigiam suas ações”. Dito de outro modo, o funcionamento superegóico tem uma relação com o da alucinação. No caso que nos interessa, esse ponto de junção é particularmente evidente. A partir disso, eu não penso apenas que a certeza que se apodera de Étienne seja essencialmente delirante, mesmo se tal certeza pode disso ter a máscara. Com efeito, o paciente do qual falamos aqui não é totalmente invadido pela voz do Outro, visto que ele pôde, num segundo momento, tentar fugir disso, vindo me consultar. Esta possibilidade de fuga, de ruptura parece testemunhar que a continuidade monstruosa estabelecida entre a voz

do Outro e o mutismo que ela provoca no sujeito, permanece sob a irrupção de um significante instaurador de uma possível descontinuidade entre a parte maldita do sujeito (aquilo que do real não deveria ecoar no simbólico) e a maldição da qual a voz do Outro pode ser o vetor. O sujeito face à voz insultante do Outro, pode momentaneamente, sentir-se reduzido ao dejetivo evocado e pode tentar fazer-se dejetivo, mas para isso, um certo tipo de relação ao simbólico permite-lhe igualmente pressentir que não é apenas isso. É o “não apenas isso” que o paciente vem tentar experimentar no âmbito do tratamento psicanalítico.

## **REEVOCAÇÃO**

Não é surpreendente que o encontro com a dimensão estranhamente inquietante da voz do Outro surja durante uma chamada telefônica. Com efeito, a voz emerge plenamente quando falta a imagem de quem chama. O exemplo, o mais marcante, é a importância dada a voz do analista pelo próprio dispositivo do tratamento proposto por Freud. Com efeito, a passagem da hipnose à psicanálise assinala a passagem da sedução ao amor de transferência, a passagem da importância do olhar à sua destituição, para que surja uma voz. É como se o saber inconsciente, visado pela psicanálise, apenas pudesse se ordenar pela distância a um excesso de ver. Assim, Freud apenas consentiu se desprender de sua posição de mestre-hipnotizador, numa reevocação, quando viu-se diante da injunção de uma histérica que lhe diz: “Cale-se, escute-me”. Maneira radical de dizer “não me dá o que eu não te demando, por que não é o que eu desejo”. Então, percebe-se bem que a apreciação crítica das formulações teórico-clínicas da pulsão invocante encontra-se no princípio mesmo da conduta do tratamento colocado no âmbito de sua prática. A situação em que Étienne está implicado, no momento de sua tentativa de suicídio, é o negativo da situação analítica: ao som mais alto da voz materna, responde o silêncio do analista, não o silêncio mortífero anterior à palavra,

mas o silêncio no qual o sujeito do inconsciente possa supor ao Outro o saber de sua possível assunção: à impossibilidade de falar do paciente face às injunções maternas, responde a regra fundamental ordenando-lhe dizer, sair de seu mutismo, dar-lhe voz.

O suicídio que é, no caso desse paciente, a resposta do sujeito ao encontro da voz do Outro, na sua dimensão de apelo incondicional, nos confronta aqui com uma possível dimensão mortífera da voz materna quando se manifesta essencialmente na sua dimensão real, desatrelada de suas amarras simbólicas. Essa voz cativante, que chama a criança e propõe-lhe gozar eternamente da indiferenciação, tem uma representação no mito das sereias. Todos conhecem a história desses seres míticos meio-mulheres, meio-pássaros<sup>2</sup> (OVIDE, 1966) que conduzem à morte os marinheiros pelo encanto sedutor de suas vozes. Para poder ouvir a voz das sereias, no XII canto da Odisséia, Ulisses acorrentou-se ao mastro de seu navio. Após ter colocado um tampão de cera nos ouvidos de seus companheiros, ordenou-os não retirá-lo quaisquer que fossem suas ordens<sup>3</sup>. As sereias dizem a Ulisses: “vem aqui, vem a nós!... vem escutar nossa voz”. O que importa, de fato, no texto, é que as sereias são apenas vozes que exprimem, nas suas vocalizações, um desejo ao olhar do sujeito; um apelo incondicional que deixa sem voz aqueles que o escutam. Essas vozes veiculam uma promessa de gozo. A voz remetendo o sujeito a um tempo anterior à Lei. Se a voz é aqui mortífera, é que a relação à Lei é salutar ao desejo humano no que ela permite ao percurso desejante perdurar, não se perder

---

<sup>2</sup> Uma iconografia tardia popularizou a imagem da sereia sob a forma de um monstro metade mulher-metade peixe. Isso nada tem a ver com as sereias da mitologia grega, pois as sereias são mulheres-pássaros.

A pista das mulheres-peixes pode estar num contexto outro, bem distante, pois, no caso de fracasso, elas estariam condenadas ao afogamento, destino pouco provável para os peixes. Segundo a tradição (Ovídio, *As metamorfoses*, versos 512562) o pai delas é Achiloo (o rio, o mais importante da Grécia, filho do oceano e de Têthys que representa a fecundidade feminina do mar) e sua mãe Melpomène (a musa da tragédia “aquela que conduz o canto”). Este misto do arcaico oceânico e da silheta apolineana põe, claramente, o perigo que elas representam: elas se servem da arte sedutora do canto para atrair os humanos ao abismo da origem e aí perderem-se.

<sup>3</sup> Pablo Picasso propõe, em 1946, uma interpretação, no mínimo, irônica do mito em seu quadro *Ulisses e as sereias*, exposto no museu de Antibes. Com efeito, ele colocou tampões nas orelhas do herói que tinha se gabado de ter tido acesso a esse saber, ao qual nenhum teria tido acesso. Ulisses nada teria ouvido! Podemos, mais eficazmente, denunciar o cômico da intumescência fálica?

em ilusões de reencontros. Mas como o homem nunca pode, totalmente, acomodar-se a esta lógica da renúncia, ele é sempre tentado por esta voz do gozo que o convida a reatar-se com o arcaico, com o tempo mítico em que o desejo ainda não tinha sido atualizado. É nesse ponto onde se encontra a força das sereias que mantém uma cumplicidade no âmago mesmo do homem. A voz da sereia, tal qual a da mãe deste paciente, é o desejo do Outro que busca o sujeito, perdendo-o quando utiliza seu próprio “tropismo” de gozo: “desejo de não desejo”, para retomar a fórmula de Piera Aulagnier. Do mesmo modo que a voz, enquanto tal, oculta-se na significação no ato da palavra, (“o que dizemos fica esquecido por trás do que se diz naquilo que se escuta”, LACAN, 1973), na sereia, a voz ocupa o que está antes da cena, fazendo pura materialidade sonora. Tornando-se real, próxima ao grito, a voz brada a quem quer ouvi-la: “goze, nós o ordenamos a ti! Que ninguém te pare! A ti o saber absoluto!”

Eis uma das expressões clínicas do supereu “feroz e obsceno” que pode impelir o sujeito a esvanecer-se no gozo. Lacan formulou assim a injunção superegóica: “o Supereu é o imperativo do gozo: goze! (1972, p. 10). Nesse caso, o Eu encurralado pela pressão vocal superegóica, comete, contra si mesmo, atos de uma rara violência. O suicídio representa então a satisfação parcial na trilha que conduz o sujeito à miragem de um possível gozo sem limites. Compreende-se, então, como o escreve Freud (1923, p. 268), que em certas situações, pode reinar, no Supereu, uma pura cultura da pulsão de morte: “o que agora (no caso da melancolia) reina no Supereu, é uma pura cultura da pulsão de morte e, na verdade, o Supereu triunfa muito freqüente em levar o Eu à morte”. No caso desse paciente, o estofo desse Supereu reduz-se a um fragmento de voz desatrelado de suas amarras simbólicas, o mais próximo do objeto errático denominado, na teoria lacaniana, objeto *a*.

Diante dessa injunção, o paciente ficou sem voz, afundando-se num silêncio que qualificamos, seguindo A. Didier-Weill (1995, p. 43), de silêncio de abismo. Contrariamente, às trevas que são arrancadas, pelo “Fiat lux” (faça-se luz), do silêncio que as

nomeia e as transforma em “noite”<sup>4</sup> (CHOURAQUI, 1992), esse abismo designa um ponto do real impossível a qualquer tentativa de nomeação ulterior à existência. Silêncio mortífero, presença absoluta que ainda não teria a efração da pulsação criada pela alternância presença/ausência. O *infans*, aquele que ainda não acedeu à palavra, é então convocado por esse silêncio. O paciente emudecido diante dessa voz arcaica encontra no apelo de ajuda, endereçado ao psicanalista, uma primeira possibilidade de gerir a situação de outra maneira além da passagem ao ato suicida. Tão logo escuta novamente essa voz, desta vez, ele grita, o que lhe permite, como um novo Orfeu, cobrir com seu canto, as vozes das sereias. Observa-se que o paciente em questão não fala ainda diante de sua mãe, ele grita. Isto é, que ele tenta cobrir a voz da mãe com a sua. A esse mesmo respeito, um colega relatou-me o caso de uma jovem paciente, formada em música, que escolheu tocar órgão como sendo o único instrumento capaz de cobrir a voz materna. A dimensão musical que pode domar a voz é particularmente explicitada pela lenda dos argonautas embarcados para conquistar o carneiro de ouro sob o comando de Jason<sup>5</sup>. Esse herói demanda ao poeta-cantor Orfeu acompanhá-lo para tornar seus companheiros surdos às perniciosas vozes das sereias. O que foi feito. Essa lenda mostra-nos em que o canto (mistura de voz e linguagem) é o que permite fazer calar a voz ou, pelo menos, permite ensurdecê-la. O canto não é, então, o que há de melhor para exemplificar a voz como objeto, sendo, tanto mais, a reevocação da voz, o que permite de

---

<sup>4</sup> 2 a terra era caos,  
escuridão à beira do abismo,  
mas o sopro de Elohim pairava  
nas superfícies das águas.

3 Elohim diz: “admirá uma luz”.  
E é uma luz.

4 Elohim vê a luz: qual bem!  
Elohim separa a luz das trevas.

5 Elohim cria a luz: “Dia”.  
Às trevas, ele criara: “Noite”.  
E uma tarde e uma manhã: um dia.

<sup>5</sup> Cf. versão francesa de Apolônio de Rhodes, *Argonautiques*, canto I, versos 492 e 568, canto II, versos 595 e seguintes.



mantê-la a distância. O canto é um domador-voz, (*dompte-voix*) como o quadro de pintura, segundo Lacan, é um domador-olhar (*dompte-regard*) (LACAN, 1964, p. 97). O que leva J. A. Miller (1989) a afirmar: “se falamos, se fazemos nossos colóquios, se conversamos, si cantamos e se escutamos os cantores, se fazemos música e se escutamo-la (...) é para fazer calar o que merece ser chamado a voz como objeto *a*”. Assim quando a voz se desvela como apelo impossível de ser respondido, o sujeito é, então, confrontado ao real. Pode então, seja, escolher ingressar (*d'échoir*)<sup>6</sup> no simbólico, “abrindo a sua garganta” como esse paciente podia fazê-lo, ou decair (*déchoir*) no real, tonando-se o “lixo”, o “dejetos”, “a merda”, retomando os termos de outro paciente que acreditava ser tais coisas ao se submeter aquilo que interpreta como sendo o desejo do Outro.

## CONVOCAÇÃO

Lacan propôs uma nova dialética das pulsões, ao conferir à invocação, como ao olhar, o estatuto de pulsão. Juntamente com o objeto oral e o objeto anal, articulados à demanda – o objeto oral é associado à demanda ao Outro e o objeto anal, à demanda do Outro –, Lacan introduziu o olhar e a voz articulados ao desejo – o olhar associado ao desejo ao Outro e a voz ao desejo do Outro.

A voz que vem do outro é a manifestação de seu desejo. Igualmente, é o desejo que se tem dele, o que leva Lacan (1965-66) a afirmar:

o objeto *a* é diretamente implicado quando se trata da voz e isso no nível do desejo. Se o desejo funda-se como desejo do Outro, esse desejo enquanto tal manifesta-se no nível da voz. A voz não apenas o objeto causal, mas o instrumento pelo qual se manifesta o desejo do Outro. O termo é

---

<sup>6</sup> NT. O autor joga com a homofonia das expressões *d'échoir* e *déchoir* que, perdem a intenção por ele preconizada quando são traduzidas.

perfeitamente coerente, constituindo, se posso dizê-lo, o ápice em relação aos dois sentidos da demanda, seja ao Outro, seja vinda do Outro.

Lacan, nessa citação, utiliza o termo demanda. Eu penso que a partir da distinção proposta, acima, entre demanda e invocação, o termo invocação seria aqui mais conveniente. Na verdade, a voz é um objeto completamente particular na lista dos objetos pulsionais, pois concerne, menos, a demanda do que ao desejo do Outro. A demanda do Outro concerne ao objeto anal. Certamente, a voz pode ser analisada como o mostra a relação entre certos amantes da opera e as “gravações” pelas quais tentam conservar, invejosamente, a voz roubada nas representações. Por tanto, essa “dejeção” da voz é apenas o pior que pode acontecer. Com efeito, ao mamilo, ao excremento e ao olhar que dividem o corpo, opõe-se voz que tal “dejeção” subjetiva. Por sua musicalidade, a voz é o meio de transmissão da linguagem e da palavra. Para ilustrar isso, parece-me necessário retornar, uma vez mais, ao instante mítico do nascimento do sujeito, enfatizando o papel da voz do Outro.

O *infans* nas origens de sua existência, sob o efeito de uma tensão endógena impossível de ser gerida, devido ao seu desamparo, lança um grito. O grito do recém-nascido não é, inicialmente, um apelo, sendo somente a expressão vocal de um sofrimento. Somente tornar-se-á apelo, pela resposta da voz do Outro, onde sinaliza seu desejo: “que queres tu que eu te queira?”. O sujeito é aqui chamado a ser. Em outras palavras, ele não é um produto natural. Para existir é preciso o Outro convocá-lo (no duplo sentido de apelo e nomeação). Pela invocação do Outro, o significante entra no real e produz o sujeito enquanto efeito de significação, sob a forma de resposta. Com a resposta do Outro, o grito puro (*pur*)<sup>7</sup> tornar-se-á grito para (*pour*). A voz do Outro introduz o *infans* à palavra, fazendo-lhe perder, para

---

<sup>7</sup> NT. O autor utiliza-se da homofonia *pur* e *pour* que perde o sentido na tradução.

sempre, a imediatez da relação à voz, como objeto. A materialidade do som será, a partir de então, irremediavelmente velada pelo trabalho da significação. A palavra faz calar a voz. A linguagem esburaca o corpo, marcando o ser vivo. Implica a apropriação do sujeito pela linguagem e não o contrário. Portanto, esse velamento da voz não permanecerá incólume, visto ser aquilo que permite ao sujeito advir. Na verdade, sem esse velamento, primeira possibilidade para o sujeito dar-se a voz ficaria submetido às ferozes injunções da voz do Outro captadas então no real. Para dizê-lo, de forma contundente, a voz do Outro invoca o sujeito, sua palavra o convoca. É numa certa desposseção do grito que o *infans*, simultaneamente, perde e encontra sua voz. A partir daí, a voz é o real do corpo que o sujeito consente perder para falar: a voz é este “objeto caído do órgão da palavra” (LACAN, 1973-74).

O circuito da pulsão comporta assim dois tempos:

a) Ao grito do *infans*, o Outro responde, chamando-o a advir como sujeito solicitando dele: “Torna-te!”

b) A partir daí, o *infans* não terá mais acesso diretamente à materialidade vocal que ficará, no melhor dos casos, velada pelo processo de significação. A busca da voz como objeto pode então acontecer. O *infans*, ao perder voz como objeto que se torna invocante, entabula seu processo de subjetivação e impulsiona seu percurso desejanste: “Retorna!”

No curso do encontro entre a palavra do Outro, suportada por uma voz e o grito do *infans*, é transmitido, de uma parte, uma lei simbólica fundada nas escansões próprias da linguagem e, de outra, e ao mesmo tempo, uma subversão desta lei. A pura continuidade é sempre ativa no âmago da palavra. Continuidade produzida pela voz da mãe que mina sua palavra àquela a qual o *infans* é confrontado, mas também pura continuidade do grito do *infans* – aqui a diferenciação entre a voz do *infans* e a da mãe é praticamente nula – que tende abolir a descontinuidade que transmite a inteligibilidade do sentido. A esta continuidade, o

*infans*, para advir, deverá poder tornar-se surdo. Deverá ficar surdo ao canto da sereia, para ouvir apenas o canto da poetisa que o convida a advir. Esta surdez criará, no âmago do psiquismo, o que proponho chamar, um ponto surdo. Ponto surdo – no sentido em que se fala de ponto cego para a visão – que eu definirei como o lugar onde o sujeito, para advir como falante, deve, enquanto futuro emissor, poder esquecer que é receptor do timbre originário. Deve poder tornar-se surdo ao timbre primordial para falar sem saber o que diz, isto é, como sujeito do inconsciente. Para tornar-se falante, o sujeito deve adquirir uma surdez a este outro que é o real do som musical da voz. Do mesmo modo que um ponto cego estrutura a visão, a aquisição de um ponto surdo – constituído pelo recalçamento originário – é necessário para ser possível ouvir e falar. Levanto a hipótese de que essa surdez estrutural é aquilo pelo qual somos protegidos da alucinação auditiva. O sujeito que era invocado pelo som originário, tornar-se-á, pela palavra, invocante. Nessa reviravolta de situação, o sujeito conquistará sua própria voz. Para fazer-se ouvir, é preciso que cesse a escuta da voz originária: é preciso que ele conquiste um ponto de surdez que lhe permitirá, paradoxalmente, invocar, isto é, formular a hipótese de que há um não-surdo para ouvi-lo. Para tornar-se falante, o sujeito constitui-se como um esquecido da voz do Outro. Mas, esse esquecimento não é uma forclusão: se o sujeito foi obrigado, radicalmente, a esquecer a “mensagem” do som originário, não esqueceu o ato que fez dele um esquecido. A voz primordial tornou-se “inaudita”. É nesse ponto surdo que a pulsão invocante procede à subjetivação do *infans*: o *infans* deve permanecer surdo ao apelo da voz do Outro, mas é esse excesso que trabalhando e minando sua palavra, possibilitará seu investimento. Para dizer de outra maneira, é bem porque existe um lance, de gozo na apropriação da palavra que o sujeito poderá ser investido apesar dos inconvenientes do corte que são o mal-entendido e a maldição, ou má-edição (“mal (é) diction”).

Sem esse ponto de gozo ligado ao aquém da palavra que é a voz, não há ponto de assunção sonora do sujeito possível. Após ter ressoado ao timbre da voz do Outro e tê-lo

ao curso do processo do recalçamento originário, ao mesmo tempo, afirmado (Bejahung) e rejeitado (Ausstossung), o sujeito deverá poder tornar-se surdo disso para produzir seu som. Assim, num segundo tempo, a voz do sujeito como enunciação apoiar-se-á nessa possibilidade de ter sido surdo a essa voz. Portanto, o próprio princípio da pulsão invocante mostra que o sujeito do inconsciente não esqueceu que, para tornar-se invocante, foi preciso tornar-se surdo à pura continuidade vocal do Outro.

Assim, a operação do recalçamento originário permite à voz permanecer em seu lugar, isto é, num primeiro tempo inaudível e depois inaudita. Esta surdez à voz primordial permitirá ao sujeito por sua vez advir, ou seja, dar-se voz.

## EVOCAÇÃO

Aquele que não terá podido estruturar, por intermédio do recalçamento originário, o ponto surdo, ver-se-á invadido pela voz do Outro. Aquele que não terá tido êxito a ensurdecer-se a esta voz primordial, ficará nisso suspenso e em sofrimento. A voz a qual o sujeito não pode fazer calar, porque não fala, foi imaginarizada pelas maldições das Erínias, que nada dizem, mas perseguem o sujeito, com seus terríveis gritos inarticulados. Voz do gozo que Lacan (1962-63) reaproxima aos gemidos de gozo e de morte do pai da horda primitiva.

A voz arcaica conhecerá um duplo destino, como o descreve o texto freudiano (1925) sobre a negação. Pelos mecanismos de introjeção (introjizierien) e de rejeição (werfen), efetua-se uma clivagem radical, entre o bom e o mal, submetida ao princípio do prazer. Tudo o que é bom é introjetado no interior, tudo que é mal é rejeitado no exterior, o que implica que o que foi rejeitado, (werfen) inicialmente, foi reconhecido como pertencendo ao sujeito. Mas, conjuntamente, outro mecanismo, relativo ao par afirmação-expulsão

(bejahung-ausstossung), não totalmente submetido ao princípio do prazer, permite o encargo de uma relação ao mundo, onde não se trata mais de dois Outros (um bom e um mal), mas de um único clivado.

Esse duplo tratamento será a origem de uma parte do Supereu – trata-se da primeira parte do circuito da pulsão invocante: o Outro endereça-se ao sujeito, mas o sujeito é incapaz de fazer o que quer que seja desse endereçamento. Por outro lado, permitirá a emergência da voz do sujeito, pois para poder ter uma voz, teve que perder a do Outro depois de tê-la aceitado.

De um lado, portanto, a voz será rejeitada (werfen) podendo conhecer o destino de um objeto errático, uma voz fantasma. Essa parte real, não simbolizada, subsistirá como pai morto indestrutível, ameaçando. Isso constituirá as vozes loucas e vociferantes da consciência em relação às quais Freud, em *Totem e tabu* (1912-13, p. 275-276), afirma: “a consciência moral é a percepção interna do rejeitado (Verwerfung, no texto) de moções de desejo particulares existindo em nós; mas o acento recai sobre o fato de que esse rejeitado não precisa referir-se a nada além dele mesmo”. Hipótese pouco explorada, mas particularmente fecunda, como mostra A. Didier-Weill (1995, p. 85-86) que me leva a compreender que uma forclusão (o termo utilizado por Freud em *Totem e tabu*, é Verwerfung, por isso, parece-me justificado portanto falar de forclusão) primordial no lugar onde a voz arcaica retorna como “percepção interna” (o termo aqui ainda é de Freud) de alguma coisa já ouvida que é a voz da consciência. O sujeito acedendo ao real, por essa “percepção interna”, sem mediação significativa, tem a experiência mortífera do mundo de iniquidade que é o mundo sem lei: a lei é, com efeito, a introdução de um significante de alteridade que, interpondo-se entre o real e o sujeito, tem por efeito interditar o real de se oferecer à percepção interna do sujeito, que é simbolizada num dizer. Porém, nem tudo do real pode ser apreendido pelo simbólico. É assim que, aquilo que foi retirado da voz arcaica pelo poder simbolizante do interdito, faz retorno no

real. O significante, permanecendo no simbólico, nunca está no lugar em que o esperamos como o mostra o chiste e, no melhor dos casos, a interpretação, visto que permanecendo no real, está, desde sempre, já nesse lugar como nos ensina a experiência “Unheimlich”. Estranheza inquietante do nunca-e-porém-já-ouvido, expresso por Étienne. Essa parte real da voz, incorporada ao processo da identificação primeira ao pai arcaico, é o elemento constitutivo do Supereu “feroz e obscuro”. Quando a voz do pai arcaico não é pacificada, ela persegue o sujeito com suas terríveis injunções. É o que nos mostra, de uma maneira particularmente dramática, a clínica da psicose: pacientes vagando nos hospitais com o ouvido atarraxado a um transistor para tentar cobrir suas/essas<sup>8</sup> vozes.

O outro destino da voz do pai será, constitutivo do sujeito do inconsciente graças ao tratamento pelos mecanismos *Bejahung-Ausstossung*. A diferença fundamental entre o funcionamento do par “*introjizierien-werfen*” e o par “*Bejahung-Ausstossung*” consiste no fato de o primeiro par impõe a demarcação de um limite entre o simbólico e o real enquanto que o outro visa a produzir uma continuidade moebiana entre o simbólico e o real. A assunção pela qual o sujeito diz “sim” (*Bejahung*) à voz originária implica que ele paga de sua pessoa para que possa surgir, por um movimento de negativização (*Ausstossung*) desta voz, uma voz Outra passível de ser utilizada. Para dizê-lo de outro modo, o sujeito deve poder, depois tê-la aceitado, esquecer, sem que tenha esquecido do ato de esquecer a voz originária, para falar sem saber o que diz, isto é, como sujeito do inconsciente. Aqui se enlaça, na sua dimensão subjetivante, a pulsão invocante da qual Lacan (1964, p.96), várias vezes, pode afirmar que ela era “a mais próxima da experiência do inconsciente” .

---

<sup>8</sup> NT. Jogo de homofonia entre *ses* e *ces* que perde o sentido na tradução.

## REFERÊNCIAS

- APPOLONIOS DE Rhodes. *Argonautiques*. Paris : Belles Lettres; 1957. chant I, vers 492 et 568, chant II, vers 595 et suivants.
- CHOURAQUI, A. Entête - *Genèse*. Paris: J.C. Lattés, 1992.
- DIDIER-WEILL, A. Les trois temps de la loi. Paris: Seuil, 1995.
- FREUD, S. (1925). “La négation”. Paris: P.U.F., 1992.
- \_\_\_\_\_. (1923b). “Le Moi et le Ça”. Paris: Payot, 1981.
- \_\_\_\_\_. (1920). “l’Inquiétant”. Paris: P.U.F., 1996.
- \_\_\_\_\_. (1924). “Pour introduire le narcissisme”. Paris: P.U.F., 1982.
- \_\_\_\_\_. (1912-13). *Totem et tabou*. Paris : P.U.F., 1998.
- LACAN J. L’Étourdit. *Silicet*, 1973, n. 4, p. 5-52.
- \_\_\_\_\_. (1962-63). *Le Séminaire Livre X, L’angoisse*. (inédit).
- \_\_\_\_\_. (1964). *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. (1965-66). *Le Séminaire Livre XIII, L’objet de la psychanalyse*. (inédit).
- \_\_\_\_\_. (1972). *Le Séminaire Livre XX, Encore*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. (1973-74). *Le Séminaire Livre XXI, Les Non dupes errent*. (inédit).
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Paris : Garnier Flammarion; 1966.
- MILLER J.A. “Jacques Lacan et la voix”. In: *La voix*. Paris: La Lysimaque, 1989.



## A PULSÃO INVOCANTE E OS DESTINOS DA VOZ

### RESUMO:

A pulsão invocante, cujo objeto é a voz, foi proposta por Lacan sem que ele nunca lhe tenha consagrado importantes desenvolvimentos. Seus continuadores não parecem estar interessados nesse novo objeto, do qual a elucidação é deveras essencial para a compreensão de elementos, tanto metapsicologicamente (supereu) clínicos (alucinação, paixão) quanto processual (identificação). O autor propõe aqui, apoiando-se na prática clínica e em alguns elementos teóricos esparsos existentes nos textos de Freud e de Lacan, uma leitura – por um lado, do papel da pulsão invocante no nascimento do sujeito e na dinâmica do tratamento, e, – por outro, esboçar os destinos da voz na constituição do supereu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pulsão invocante. Supereu. Voz.

## INVOCATORY DRIVE AND DESTINATIONS VOICE

### ABSTRACT:

The invocatory drive, whose have the voice as object, was proposed by Lacan without major developments. His followers do not seem interested in this new object, the elucidation of which is very essential to understand his elements, both metapsychologically (Superego) clinical (hallucinations, passion) and procedural (identification). The author proposes from the clinical practice and some theoretical scattered elements existing on Freud and Lacan texts, a reading - primarily the invocatory drive function on the subject birth and the treatment dynamics, - secondly, to outline the destinations of the voice in the superego formation.

**KEYWORDS:** Invocatory Drive. Superego. Voice.

Recebido em 20/05/2009

Aprovado em 10/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
*Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura*  
*Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos*  
*Juiz de Fora, MG - Brasil*  
*Tel.: (32) 2102 3117*

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

# OS DESVARIOS DA ALMA E OS CONTRA-SENSOS DO CORPO<sup>1</sup>

*Nadiá Paulo Ferreira\**

## **RESUMO:**

Como o analista deve se posicionar diante de uma demanda e como deve conduzir o tratamento? Lacan nos ensina que o analista deve conduzir o tratamento para o bem-dizer e que, para isto, é preciso se orientar no inconsciente, na estrutura. Mais tarde, depois dos anos setenta, dirá que é preciso o sacrifício de uma parcela do gozo, para que o sujeito possa se posicionar como desejante. Aqui, o tratamento se dirige para mais além do bem-dizer e visa o bem-conviver com o Sinthoma [S(%)].

**PALAVRAS-CHAVE:** Tratamento. Demanda. Desejo. Gozo. Bem-dizer.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado em *Convergência – Movimento Lacaniano para a Psicanálise*. IV Congresso Internacional em Buenos Aires. A experiência da psicanálise. O sexual: inibição, corpo e sintoma. 8, 9 e 10 de maio de 2009.

\* Psicanalista do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise Seção Rio de Janeiro/CFEPRJ. Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Rua Barão da Torre, 206/101. Ipanema. Rio de Janeiro. RJ. CEP: 22411-000. Tels: (21) 22672931/(21) 93946026.

Camilo Castelo Branco (1825-1890), um dos expoentes do romantismo português, sabia que a tristeza não era um estado d'alma, mas uma falta moral que se abate sobre o corpo. Silvestre da Silva, o anti-herói do romance *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), se entrega às delícias do coração e se apaixona por Marcolina: “a mulher que o mundo despreza”. Tísica, já se despedindo da vida, Marcolina adquire o valor imaginário de objeto do desejo — i(a), ou seja, a outra metade que complementaria o que estava faltando ao ser de Silvestre. A morte da amada lança Silvestre numa tristeza profunda, que afeta seu corpo: “Senti o vácuo; era no peito que o sentia.” (BRANCO, 1967, p. 136). Então, decide se “dobrar” ao engodo das “leis austeras da razão” e se submeter ao desejo do Outro: “Quis moldar-me ao viver que o mundo ama” (Ibid., p. 246). É óbvio que, aqui, entra em cena o ideal romântico, em que a virtude do homem se opõe aos vícios do Mundo (Outro).

No embate, em que as forças do mundo sobrepujam as do homem, a ficção romanesca enaltece o sacrifício heróico, desprezando qualquer alternativa. Lacan, tecendo comentários sobre esses “desvarios da alma romântica”, afirma que eles se aproximam da sensibilidade infantil.<sup>2</sup> Porém, nosso personagem não se comporta e nem é tratado pelo autor como um herói romântico. Em vez de “morrer-de-amor”, escolhe o jornalismo com dois objetivos: arrumar uma rica herdeira para casar e, em Nome-da-Razão, fazer justiça, desmascarando os falsos “homens de bem”. Além de ser preso, recebe o epíteto de “caluniador convicto” e é obrigado a se retirar da cidade.

Então, decide, abandonar a causa pública e se dedicar aos prazeres da carne, melhor dizendo, da boca. É nomeado regedor, vence as eleições para a câmara, recebe o hábito de Cristo e se casa com Tomásia. Melhor paradigma para ilustrar a renúncia do desejo e do amor é impossível. Nem amada, nem desejada, Tomásia, a esposa, era burra (“de

---

<sup>2</sup> Lacan, em *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade* (p. 178), estabelece a relação do espírito romântico com a sensibilidade infantil, identificando-a com a “sensibilidade bovariana”, que é um dos traços que caracterizam a psicose paranóica.

entendimento era escura”); saudável (“nunca estivera doente”); masculinizada (“os pulsos eram duma cana só, como lá dizem para exprimirem a força”, e “Cada palma da mão parecia uma lixa”); e suja (“elogiar-lhe os cuidados das unhas seria adulação indigna de minha sinceridade”) (BRANCO, 1960, p. 524-525). Silvestre, torna-se, enfim, um cidadão respeitável, cujas atividades intelectuais se restringem à leitura de *Fisiologia do Paladar* de Brillat-Savarin e ao poema de Bouchet, intitulado “Gastronomia”. Fora isto, o que não é pouca coisa, não pára de comer, engorda feito um porco e morre de indigestão.

A estória de Silvestre é uma alegoria da morte do sujeito desejante. Entre a ética que se fundamenta no desejo, e o imperativo moral que rechaça o inconsciente, é feita a escolha pelo gozo dos sintomas (*symptômes*). Assim, o que não passa pelo dizer — e isto, desde Freud se chama recalque — só pode retornar ao real do corpo como chagas que não param de sangrar.

Vamos imaginar Silvestre fora das páginas de ficção, indo procurar um analista. Como o analista deve se posicionar diante de uma demanda e como deve conduzir o tratamento? Em um primeiro momento, Lacan (1993, p. 44) nos ensina que o analista deve conduzir o tratamento para o bem-dizer e que, para isto, é preciso se orientar “no inconsciente, na estrutura.” Mais tarde, depois dos anos setenta, Lacan dirá que é preciso o sacrifício de uma parcela do gozo, para que o sujeito possa se posicionar como desejante. Aqui, o tratamento se dirige para mais além do bem-dizer o sintoma e visa o bem-conviver com o Sinthoma — S(%).

Trata-se de um percurso, onde o analista empresta seu corpo, não seu ser,<sup>3</sup> para servir de âncora à fantasia do analisando. Para ocupar e sustentar este lugar, *o analista não pode ter contas a prestar com seu ser* e deve se sustentar no desejo do analista: desejo de causar desejo para que o analisando possa nomear e reconhecer o seu desejo.

---

<sup>3</sup> Abrir mão do ser, isto é dos seus significantes, coloca em cena a ética da psicanálise: o desejo do analista.

O analista não pode se encantar com a fantasia que o analisando constrói sobre seu ser e deve saber o lugar que lhe é dado como semblante na transferência. Deve, ainda, introduzir o equívoco na fala do analisando, sem o qual as certezas cristalizadas e inquestionáveis não são desfeitas. Essa intervenção só adquire valor se o analista não se colocar no lugar que lhe é outorgado pelo amor de transferência. Se este amor se dirige a um suposto sujeito que sabe, o analista deve intervir de outro lugar.

Quando alguém decide procurar um analista, isto não significa que queira saber do seu desejo, mas sim que o gozo, retirado do sofrimento, se tornou insuportável. Como me disse uma vez um analisando: — “Não aguento mais carregar essa cruz. É mais pesada do que a de Cristo no Calvário.”

Sem abrir mão do gozo de seus sintomas, o sujeito não pode se confrontar com o desejo. Para isto é preciso reconstruir sua história até se aproximar da cena, onde elaborou ficções que o encarceram numa posição fantasmática. É preciso, ainda, dar um passo a mais: transpor esta cena e levantar o véu, que encobre sua posição de objeto em relação à significação que fabricou sobre o desejo e o gozo do Outro.

Trata-se do que Lacan chamou de travessia da fantasia fundamental: a experiência na própria carne com o gozo retirado de suas renúncias, oferecendo-se ao Outro para ser amado e gozado. Do outro lado da cena, para além dessa imagem, aparece, com toda sua magia, o véu de maia<sup>4</sup>, com a função de velar o vazio e de possibilitar a produção de novas ficções, sustentadas pelo desejo. Trata-se de desfazer um quiproquó para que o sujeito possa fazer uma escolha ética: ceder ao gozo dos sintomas e iniciar viagem nas trilhas do seu gozo, tendo como horizonte o desejo de desejar.

---

<sup>4</sup> Essa expressão aparece em *Escritos*, no texto “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, e nos seguintes seminários: *A relação de objeto*, 1956-57, e *As formações do inconsciente*, 1957-58.

## REFERÊNCIAS

BRANCO, C. C. *Obra seleta*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. 2 v.

FREUD, S. (1937). “Análisis terminable e interminable”. In *Obras Completas*. Madrid: 1973, 3 vol., vol. III.

LACAN, J. (1956-57). *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

\_\_\_\_\_. (1957-58). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 999.

\_\_\_\_\_. *Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

## MADNESS OF THE SOUL AND THE PARADOX OF THE BODY

### ABSTRACT:

How would his analyst behave? How would he lead the treatment? Firstly, Lacan teaches us that the analyst should conduct the treatment for the well saying, meaning that it is necessary to consider “the unconscious, in the structure”. Later, after the seventies, Lacan will say that it is necessary to sacrifice a portion of enjoyment in order the subject assumes the desiring position. Here, treatment goes beyond well saying aiming a pleasant leaving with Sinthome [S(%)].

**KEYWORDS:** Treatment. Demand. Desire. Enjoyment. Well saying.

## LES FOLIES DE L'ÂME ET LES PARADOXES DU CORPS

### RÉSUMÉ:

Comme l'analyste doit se positionner face à une demande ? Comme doit-il conduire le traitement? Tout d'abord, Lacan nous apprend que l'analyste doit conduire à un traitement pour le bien-dire et que nous devons être guidés dans l'inconscient, dans la structure. Plus tard, après les années soixante-dix, il dira qu'il faut le sacrifice d'une partie de la jouissance pour le positionnement du sujet comme désirant . Ici, le traitement il est dirigé à plus de bien-dire le symptôme en cherchant une convivialité agréable avec le Sinthome [ S(%)].

**MOTS-CLÉS:** Traitement. Demande. Désir. Jouissance. Bien-dire.

Recebido em 18/05/2009

Aprovado em 06/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

## ANGÚSTIA, RECALQUE E FORACLUSÃO: algumas notas para a clínica

*Sonia Leite\**

### **RESUMO:**

O trabalho retoma os estudos freudianos sobre a angústia e destaca os avanços de Lacan sobre o tema. O objetivo é enfatizar a importância clínica da distinção freudiana entre angústia sinal e angústia real, ou automática, visando responder à questão: *Se, na neurose, é a angústia sinal que produz o recalque, na psicose poder-se-ia afirmar, correlativamente, que é a angústia real aquilo que produz a forclusão?*

**PALAVRAS-CHAVE:** Angústia. Neurose. Psicose. Foraclusão.

---

\* Psicanalista. Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise; Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-Rio; Psicanalista do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro (CPRJ); Professora e Supervisora de Psicanálise no Curso de Psicologia da Universidade Estácio de Sá (UNESA). Endereço: Rua Conde de Bonfim número 232, sala 712 – Tijuca – Rio de Janeiro. Tel: (21) 22846107. E-mail: soniacleite@uol.com.br.



## INTRODUÇÃO

Freud, no artigo *A perda da realidade na neurose e na psicose* (1924a), retoma o caso Elizabeth, uma jovem histérica enamorada de seu cunhado. *De pé ao lado do leito de morte da irmã, ela ficou horrorizada de ter o pensamento: Agora ele está livre e pode casar comigo.* A cena é, imediatamente, esquecida acionando-se em contrapartida os sintomas histéricos. O sintoma neurótico é a resposta para a angústia que emerge do encontro com o real da morte da irmã. Freud destaca que, se a reação fosse psicótica o resultado seria um repúdio da realidade da morte da irmã, ou seja, esse *real* não seria dialetizado com nenhum outro significante impossibilitando o seu recobrimento.

A relação entre a *angústia* e a *forclusão* já havia sido cogitada quando me interrogava sobre a natureza da experiência que conduzia Rosana, uma paciente psicótica, a uma infundável repetição do que poderia ser denominado de encontro traumático.

- *Eu vi a coisa horrível!* Expressa o inabordável que permeia cotidianamente a sua vida. E prossegue: *Quando ele(...)aciona os meus ouvidos, tenho a impressão de que vou morrer. O estrondo no meu ouvido é perigoso...ele vem pelos fios de eletricidade...são gritos estrondosos nos meus ouvidos.*

O significante *estrondo* destaca a presença de um excesso — puro som — desvinculado da palavra e do sentido. Trata-se de um *encontro* violento que, repete-se várias vezes na semana. Algo de inassimilável retorna para o sujeito psicótico. Ao deparar-se com o que denomina *a coisa horrível*, Rosana — literalmente — perde os sentidos.

As crises têm início na adolescência, quando começa a sair sozinha, numa tentativa de estabelecer laços sociais e amorosos. Aos vinte anos, quando termina o Curso

Normal, e assume sua primeira turma, diz ter sido tomada por um grande temor. Ia, enfim, ocupar um lugar definido, trabalhar, ser independente e muitas expectativas convergiam. Como se posicionar? Nesse momento, o *impossível* se corporifica, na função social que é chamada a desempenhar. O momento da eclosão da psicose — momento denominado por Freud de *catástrofe* — é exatamente aquele em que o sujeito é chamado a responder ali onde não pode.

A *forclusão* é a condição essencial da psicose que necessita de uma causa ocasional para o seu desencadeamento. Esta causa ocasional, que para Rosana foi o momento em que teve que assumir sua primeira turma como professora, tem como característica principal produzir um apelo ao Nome-do-Pai — significante fundamental — cujo efeito é o desencadeamento da psicose.

Esses pontos suscitaram a seguinte questão: *Se, na neurose, é a angústia que produz o recalque, na psicose poder-se-ia afirmar, correlativamente, que é a angústia aquilo que produz a forclusão?*

Para responder a esta questão tornou-se imprescindível retomar a diferença estabelecida por Freud (1926) entre *angústia automática, ou real, e angústia sinal*, diferença que se mostra profícua para a clínica psicanalítica.

## A ANGÚSTIA EM FREUD

A investigação freudiana sobre a temática da angústia atrela-se, inicialmente, à discussão concernente às neuroses de angústia (FREUD, 1895). A perspectiva de uma conversão direta da libido, sua primeira teoria da angústia, assinala o fato de que algo *excede* o psiquismo. O texto freudiano já traz uma clara indicação da relação visceral entre a ausência de desejo e o

aparecimento da angústia, ponto destacado, posteriormente, por Lacan (1962-63). A clínica das psiconeuroses, isto é, a descoberta do complexo de Édipo e, com ele, o tema da culpa, viabiliza uma nova elaboração teórica que será apresentada, em 1926, no texto *Inibição, sintoma e angústia*. O tema é articulado à idéia do desamparo, sendo a angústia definida como um afeto com um caráter acentuado de desprazer, que é liberado, seja *automaticamente*, na vivência traumática, seja como um *senal* que possibilita ao *eu* um preparo, que aciona o princípio de prazer-desprazer, cuja função é evitar o reviver da situação traumática.

Freud (1920; 1924b) retoma, aqui, a discussão sobre o ponto de vista econômico destacando a relação entre a quantidade de excitação presente na mente, e as sensações de prazer e desprazer. Essas variações qualitativas de uma quantidade indicam a capacidade do psiquismo de suportar um certo *quantum* de estimulação e apontam para as condições da experiência da angústia justificando a utilização de determinados mecanismos de defesa, em detrimento de outros.

No artigo de 1926, Freud reformula algumas antigas concepções no campo da constituição das neuroses. Um dos pontos principais é a conclusão de que é a *angústia que produz o recalque* e não o contrário — *o recalque que produz a angústia* — como pensava até então. A angústia, não é, portanto, criada novamente no recalque, ela é reproduzida como um estado afetivo *de conformidade com uma imagem mnêmica já existente*. Essa marca aponta para a presença de experiências traumáticas originárias. Essas experiências se relacionam às primeiras irrupções de angústia, muito intensas, que ocorrem antes de o superego tornar-se diferenciado. “É altamente provável que as causas precipitantes imediatas do recalque originário sejam fatores

quantitativos, tais como uma força excessiva de excitação e o rompimento do escudo protetor contra os estímulos.” (FREUD, 1926, p. 115-116).<sup>1</sup>

Freud (1933), no seu último trabalho dedicado ao tema, reafirmando alguns dos pontos introduzidos em 1926, sublinha uma *dupla origem* para esse afeto: uma, como consequência direta do momento traumático (angústia automática ou real), e, outra, como sinal que prepara o *eu* para uma ameaça de repetição de tal momento (angústia sinal). O que se revela é o fato de que o *eu* é o lugar da angústia e a *angústia sinal* permite um tempo, a partir do qual o princípio de prazer-desprazer pode ser acionado.

Os pontos destacados remetem para a importância do recalque originário como linha divisória entre as estruturas — neurótica e psicótica — e como condição *sine qua non* da *angústia sinal*.

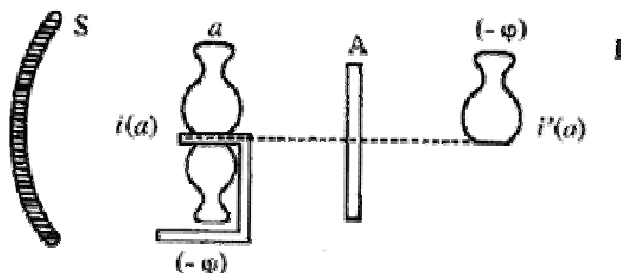
## LACAN E A ANGÚSTIA

Lacan, no *Seminário 10* (1962-63, p. 48), procura delinear a função mediana da angústia entre o gozo e o desejo, afirmando que a angústia é sempre *sinal do real*, e para isso retoma o esquema óptico, com o intuito de enfatizar o momento de emergência da angústia. O investimento da imagem especular é um tempo fundamental da relação imaginária, por ter um limite e o que aí resta, não tendo imagem especular possível, se inscreve como *falta*(-φ). Isto quer dizer que o *falo*, não podendo ser representado é *cortado* da imagem especular. Tal corte

---

<sup>1</sup> Interessante destacar que, neste trecho, Freud atribui a possibilidade de instauração do recalque originário a um rompimento do escudo protetor (a mãe), isto é, a uma *falha* do mesmo, o que permite estabelecer uma articulação com aquilo que Lacan (1957-58) denomina de função da metáfora paterna, ou seja, aquilo que instaura a falta/falha no *Outro*.

constitui a castração, que implica, simultaneamente, na queda do objeto  $a$  e na divisão significante do sujeito.



*Esquema simplificado*

A emergência da angústia ocorre quando alguma coisa aparece no lugar de  $(-\phi)$ , quando *falta a falta*. Momento de dissolução imaginária. É o acesso ao simbólico que permite a reconstrução imaginária e o recobrimento do real mortífero. No esquema da divisão significante do sujeito, a emergência da angústia — sinal do real — indica a necessária renovação de uma *travessia* para aceder ao desejo (LEITE, 2009). Este é o estado de coisas numa neurose.

Mas se, com Lacan, a angústia é sempre *sinal* do real, onde localizar a angústia *automática*, ou *real*, nomeada por Freud?

Suponho que, ao situar nos patamares da divisão significante do sujeito a experiência da angústia entre o gozo e o desejo, Lacan substitui a idéia freudiana de angústia automática pela própria experiência de encontro do real. Ou seja, aquilo que Freud chama de *angústia automática*, em Lacan se chamaria *gozo*, localizado no primeiro patamar da divisão significante do sujeito.

A	S	<i>la jouissance</i> (o gozo)
a	Å	angústia
§		desejo

*Esquema da divisão significativa do sujeito*

Tal perspectiva permite reafirmar que, nas psicoses, aquilo que induz a foraclusão, propriamente dita, é a presença de uma *foraclusão originária*, experiência de um excesso irrepresentável, traumático devido à ausência do recalque originário. A foraclusão do significante Nome-do-Pai, momento de dissolução imaginária, bem se expressa na frase de Rosana: *Eu vi a coisa horrível!* Não há espelho possível. Momento que aponta para um reencontro, sem contorno, do real traumático. Reencontro que poderá, num segundo tempo lógico, ser parcialmente recoberto pela metáfora delirante.

Tal perspectiva, talvez, justifique porque Freud, na conferência XXXII, depois de uma longa exposição sobre a angústia, retome a discussão sobre a vida pulsional. Por um lado, a *angústia sinal* estando a serviço do princípio de prazer, é o que sinaliza a tendência do psiquismo em direção a algo irrepresentável e, por outro, a *angústia automática* — encontro do real — talvez um outro nome para a pulsão de morte.

ESQUEMA DA ANGÚSTIA

|

ANGÚSTIA REAL (OU AUTOMÁTICA)(GOZO)



## REFERÊNCIAS

FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. (1895/1894). *Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular intitulada 'neurose de angústia'*. vol. II.

\_\_\_\_\_. (1924a). *A perda da realidade na neurose e na psicose*. vol. XIX.

\_\_\_\_\_. (1924c). *O problema econômico do masoquismo*. vol. XIX.

\_\_\_\_\_. (1926/1925). *Inibição sintoma e angústia*. vol. XX.

\_\_\_\_\_. (1933/1932). *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise: "Conferência XXXII (Ansiedade e Vida Pulsional)"*. vol. XXII.

LACAN, J. (1957-58). *Seminário, livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. (1962-63). *Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LEITE, S. (2009). "Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia". In: GARCIA, F.; MOTTA, M. A. (org). *O insólito e o seu duplo*. Coleção CLEPSIDRA, EDUERJ, 2009, (no prelo).



**ANXIETY, REPRESSION AND FORECLOSURE:  
some remarks to the clinic**

**ABSTRACT:**

The paper focus on Freud's studies on anxiety and highlights Lacan's contributions to the subject. It emphasizes the clinical importance of freudian distinction between *anxiety as a signal and realistic – or automatic – anxiety* in order to answer the question: *assuming that, concerning neurosis, what causes repression is a signal of anxiety, could it also be said that, in psychosis, it is realistic anxiety that produces foreclosure?*

**KEYWORDS:** Anxiety. Neurosis. Psychosis. Foreclosure.

**L'ANGOISSE, LE REFOULEMENT ET LA FORCLUSION:  
quelque notes pour la clinique**

**RÉSUMÉ:**

Le sujet focalise les études freudiennes sur l'angoisse et détache l'avancement de Lacan sur la question. L'objectif c'est enphatiser l'importance clinique de la distinction freudienne entre l'angoisse signale et l'angoisse réelle, ou automathique, chenchant repondre la question: Si, dans la neurose, c'est l'angoisse signale qui produit le refoulement, dans la psychose on pourrait affirmer, corrélativement, que c' est l'angoisse réelle ce qui produit la forclusion ?

**MOTS-CLÉS:** Angoisse. Neurose. Psychose. Forclusion.

Recebido em 29/05/2009

Aprovado em 10/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

# A PSICOLOGIA DAS MASSAS EM FREUD<sup>1</sup>

*Georg Lukács*

**Tradução: Ranieri Carli \***

---

<sup>1</sup> Retirado de: LUKÁCS, Georg. *Reviews and articles from Die Rote Fahne*. Tradução de Peter Palmer. London: Merlin Press, 1983, pp 33-36. Título em inglês do artigo: Freud's psychology of the masses. Este é um opúsculo escrito por Georg Lukács em 1922 a propósito da teoria das massas elaborada por Freud. Apareceu na revista *Die rote Fahne*, órgão de imprensa do Partido Comunista Alemão, editada em Berlim. É um artigo de ocasião, mas que demonstra o primeiro e único diálogo entre estes dois gigantes do pensamento do séc. XX: Georg Lukács e Sigmund Freud. Como se verá, não é cordial a recepção da teoria freudiana por parte de Lukács. O crítico húngaro via na psicologia das massas de Freud uma outra variante das teorias aristocráticas da política, que abundavam em meio à inteligência burguesa da época, sendo defendida na Alemanha por autores tão díspares como Nietzsche, Simmel, Rickert, Max e Alfred Weber, Scheler, Spengler, entre outros. É certamente uma crítica severa. Contudo, Lukács não deixa de efetuar a necessária distinção entre a psicologia vulgar e as autênticas realizações do pai da psicanálise.

\* Ranieri Carli é graduado e mestre em ciências sociais pela UERJ e doutor em serviço social pela UFRJ. É professor de ciências sociais do Centro Universitário Volta Redonda — UNIFOA. Contato: raniericarli@gmail.com.

Não pode ser nosso objetivo nesta revista, cujo espaço não o permite, fazer um quadro do sistema psicológico de Freud e conferir a ele uma avaliação, mesmo que apenas delineada. Isso demandaria propriamente um tratado, o que não seria mau negócio, uma vez que, de um lado, a psicologia freudiana significa um certo avanço se comparada à psicologia vulgar; porém, de outro lado, à maneira da maioria das teorias modernas, predispõe-se a desinformar o leitor por não levar em conta a totalidade do fenômeno social; predispõe-se a lhe oferecer uma panacéia sobre eventos tão populares atualmente, sem que leve racionalmente a termo a real estrutura da sociedade.

Até hoje, toda psicologia (inclusa a freudiana) sofre por conceber o seu método a partir do ser humano artificialmente insulado, isolado da sociedade capitalista e de seu modo de produção. Trata de suas peculiaridades, assim como o efeito do capitalismo, enquanto qualidades permanentes que são imanentes ao “homem”, que são “prescritas pela Natureza”. Semelhante à economia, à jurisprudência burguesa, etc., fixa-se nas formas superficiais produzidas pela sociedade capitalista; não percebe que está somente aceitando as formas da sociedade capitalista e que, em conseqüência, não pode emancipar-se dela. Por esta razão, à par com as demais ciências burguesas, é incapaz de resolver ou mesmo compreender deste ponto de vista a questões que subjazem à psicologia. Nesse sentido, a psicologia inverte a essência das coisas. Tenta explicar as relações sociais do homem partindo da consciência individual (ou subconsciência), ao invés de capturar as determinações sociais de seu deslocamento do conjunto dos problemas concernentes às relações comunitárias. Inevitavelmente, revolve-se sem saída em um círculo de falsas polêmicas por ela criadas.

Este estado de coisas aparenta alterar-se quando emerge a questão da psicologia das massas. Contudo, apenas um olhar sobre o método com o qual a psicologia das multidões

aproxima-se de seus problemas demonstrará que prevalecem as mesmas proposições equivocadas, até mesmo em extensão maior. Assim como a psicologia do indivíduo falha na tarefa de abarcar sua situação de classe (e, a reboque, os contornos históricos da própria classe), aqui a psicologia compreende as “massas” enquanto uma congregação de seres humanos, a qual, embora possa variar em número de participantes ou no estado de organização, se limita a estas diferenças *formais*. Em sua metodologia, a psicologia das multidões exclui a influência das condicionantes econômicas, sociais e históricas. Efetivamente, esforça-se para provar que a composição *social* das massas não possui importância para o fenômeno de sua psicologia. Isso é o que se segue do fato de que a psicologia busca explicar as multidões a partir do indivíduo. Analisa as mudanças espirituais que ocorrem individualmente em meio às massas. Desse modo, não procura capturar o problema em seu verdadeiro sentido. Ao contrário, contribui para que se mantenha em sua inversão. Isto não é fortuito já que, *na psicologia das massas, as características das lutas de classes inerentes à psicologia burguesa claramente vêm à superfície*. Tende a diminuir o valor moral e intelectual das multidões; tende a demonstrar “cientificamente” a sua instabilidade, falta de independência, etc. Deixando de lado a intrincada e sofisticada terminologia, podemos dizer hoje que a psicologia burguesa das massas está ainda formulando em termos científicos a mesma visão reacionária das massas que Shakespeare, por exemplo, expressou em termos dramáticos nas cenas de multidões de suas peças.

Enquanto um pesquisador íntegro, Freud observa os aspectos contraditórios e anticientíficos desta visão acima descrita. Ele sente que esta sistemática difamação das massas não apenas desconsidera o núcleo do objeto, como também falha em produzir algo novo; já com esta postura positiva, mantém-se liberto das mesmas contradições. Todavia, ao considerar as massas desde a psicologia do espírito individual e ao evitar a *subestimação das massas*, Freud cai

na igualmente limitante *superestimação dos líderes*. Ora, Freud procura explicar o fenômeno das multidões com sua teoria geral da sexualidade. Na relação entre as massas e a liderança — na qual é alocado por ele o problema central da psicologia das massas —, Freud percebe somente um caso particular do “fato primário” que estaria na raiz das relações entre amantes, pais e filhos, amigos, profissionais, etc.

Não há como promover uma crítica desta teoria nesta revista. Apenas é necessário remarcar que Freud, de um modo inteiramente acrítico, compreende a vida emocional do homem sob o capitalismo avançado como um “fato primário” trans-histórico. No lugar de produzir a investigação das reais razões que determinam esta vida emocional, ele deseja explicar todos os eventos do passado partindo do “fato primário”. A natureza anticientífica deste método torna-se ainda mais evidente onde, tomando como seu ponto de partida as manifestações da sexualidade infantil em contemporâneos (correta ou incorretamente descritas), Freud tenciona compreender a sociedade primitiva. Ao fazê-lo, chega à fantástica suposição a propósito da existência de uma “horda primária” correspondente à família patriarcal. Para que se tome tal ponto de partida é necessário que se abra mão da maioria das descobertas da pesquisa etnológica moderna (Morgan, Engels, Cunow, Grosse, etc.).

Entretanto, podemos nos referir a outro exemplo para deixar claro até mesmo ao menos cientificamente informado dos leitores as absurdas conseqüências de tal método, a psicologia dos exércitos em Freud. Esta é uma questão que Freud discute com grandes detalhes.

Não é preciso dizer que ele não discerne entre um e outro exército: sob sua ótica, os exércitos camponeses da Roma antiga, os exércitos medievais de guerreiros, os mercenários rudemente disciplinados do *lumpenproletariat* dos séculos XVII e XVIII e as massas mobilizadas na Revolução Francesa são exatamente as mesmas “psicologicamente”; tão idênticas que Freud

considera desnecessário inclusive submeter ao exame a diferença na composição social dos exércitos. Ao contrário, encontra a conexão que une todos os exércitos no “eros”, no amor. “O general é o pai que ama todos os seus soldados igualmente e, por isso, estes soldados nutrem uma camaradagem mútua... Cada capitão é, de certo modo, o general e o pai de sua divisão, e cada tenente o pai de sua unidade”. E é de se lamentar os “métodos antipsicológicos” do militarismo alemão, que “negligencia o fator libidinoso do exército”. Freud chega a atribuir a este fator o efeito do pacifismo ao fim de uma guerra.

Não mencionamos este exemplo para expor ao merecido ridículo um pesquisador meritório. Ainda que valorizemos em alto grau as aquisições do pensamento de Freud, aludimos a ele como um crasso exemplo do quanto são confusos os métodos com que operam os saberes burgueses (no caso, a psicologia). O exemplo ilustra como a psicologia burguesa negligencia os fatos mais simples e básicos da história, a fim de construir teorias “interessantes” e “profundas” através de uma abstração mistificadora desde fenômenos superficiais ou “fatos espirituais” meramente construídos. Tal saber é incapaz até mesmo de um desenvolvimento acadêmico, já que permanecerá completamente fechado no círculo de pseudoproblemas aos quais são concedidas falsas repostas enquanto não se percebe *o caráter social, classista de seus equívocos*. Porém, sequer o menor sinal desta percepção pode ser visto em qualquer disciplina burguesa; e menos ainda à proporção que seus problemas tocam somente em questões tópicas. Toda “profundidade” da exposição em contraste com a “uniformidade dogmática” do materialismo histórico apenas atende à necessidade de se deitar um véu sobre o atual estado de coisas (o que, em várias circunstâncias, se faz inconscientemente). Porém, em face disso, é de importância vital que, em cada caso particular, se clarifique profusamente não só o equívoco em si mesmo, senão também suas raízes sociais.

Recebido em 14/04/2009

Aprovado em 10/05/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)

ORLAN. **De l'art charnel au baiser de l'artiste**. Paris: Jean Michel Place, 2007.

**Resenha: *Francisco Ramos de Farias*\***

Orlan é a prova cabal do encontro entre a Ciência e a Arte ao produzir um imaginário híbrido do corpo que, na última década do século XX, a levou a realizar várias cirurgias destinadas a mudar seu corpo, não num apelo estético, mas seguindo indicações de sua vontade e desejo. Assim, o seu corpo, ao invés de ser um objeto suporte da arte, é um acontecimento de arte que dispensa materiais como a tela, o pincel, o mármore, pois a única matéria a ser considerada é a carne viva e pulsante.

Nesse contexto o corpo é considerado num além de sua realidade objetiva para verter-se em algo possível e passível de mudanças expressas em imagens fugazes e únicas, num entrelaçamento que rompe com a dicotomia imagem/corpo, visto que à imagem é dada o corpo e o corpo produz imagem, constituindo lugares de alternância presença/ausência que sinalizam vida e morte, o visível e o invisível. Eis as balizas da arte carnal que veio a lume nas duas últimas décadas do século passado.

Arte carnal, variante do movimento artístico denominado *Body art*, feita com o corpo. Essa é a proposta de Orlan ao retomar o adágio do artista australiano Stelarc de que o corpo é obsoleto para, a partir daí proceder a transformações em seu corpo que não atendam aos objetivos do mercado da arte, as proibições das doutrinas científicas, os apelos da condição estética e nem seguir as diretrizes indicada, pelo saber científico, do campo da

---

\* Doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas - RJ. Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Autor de *Histeria e Psicanálise, A pesquisa nas ciências do sujeito* e *Psicose: ensaios clínicos*. Pesquisa atualmente sobre a temática violência, memória social e violência. Email: frfarias@uol.com.br.



genética. Não só é uma proposta revolucionária como o é a obra que reúne depoimentos, fotos, cópias de ingressos de exposição e comentários.

Há a utilização dos recursos tecnológicos para traçar uma arte que oscila entre a desfiguração e a refiguração, no sentido clássico da produção de auto-retratos, mas desta feita é o corpo que entra em cena no ato artístico, com produções inscritas na carne, fazendo eco às demandas da época contemporânea, por movimentos que garantam a manutenção da singularidade frente a pressões sociais que aplainam as diferenças.

O livro de 63 páginas contém um pequeno glossário produzido pela própria Orlan, um manifesto com reproduções referentes a distintos períodos: fotos produzidas antes das intervenções cirúrgicas, cenas retiradas da sala de operação, objetos preciosos produzidos com o sangue, relíquias e os restos decorrentes das cirurgias além da exposição da opinião de vários pensadores sobre a arte carnal.

A arte produzida por Orlan reveste-se da característica de ser um questionamento metafísico acerca do uso da palavra, visto que o corpo é transformado em lugar de debate público, ou seja, uma espécie de matéria onde são feitas diversas modalidades de escrita. Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte de Orlan evidencia uma verdade desnudada, na medida em que o corpo passa a ser aquilo que provem de sua vontade, sendo a sua forma algo que decorre de uma escolha pessoal.

Numa alusão à relação da histérica com seu corpo, Orlan triunfa no exato ponto em que a histérica fracassa, ou seja, enquanto que a histérica sucumbe-se ante a dinâmica de seu corpo, Orlan impõe-lhe à sua própria vontade.

Em certo sentido, podemos dizer que Orlan situa a experiência psicanalítica para dela ser uma exceção. Aliás, a artista, de forma rigorosa, confronta à clínica psicanalítica, numa espécie de dialética que opera no campo da arte e da histeria, cujo denominador comum

é o corpo. Por esse motivo, somente podemos situar Orlan como um ser de exceção, uma mulher à parte e uma artista que experimenta o extremo dos limites sociais.

Em sua postura radical produz um gesto artístico que a tornou celebre, mas que para os críticos de arte, trata-se de um gesto louco, especialmente, considerando a exposição feita na cidade de Paris quando o ingresso, cuja reprodução é a contracapa do livro, era pago para os apreciadores, não varrerem obras com o olhar, mas utilizarem de outro sentido, pois o foco era beijar a artística.

Há rumores de que, devido a essa encenação, Orlan perdeu o cargo de professora na faculdade de Belas Artes de Dijon.

Mas o gesto louco é feito por uma artista que não é louca. Eis o ponto interessante acerca desse trabalho que cria uma obra simultaneamente real e imaginária, onde se conjugam: a morte e o narcisismo, a perda e a provocação e o infinito e o corpo. Com isso, promove, até certo ponto, a descolonização da arte quando a retira dos locais elitistas para que todos tenham acesso, seja os transeuntes que voltam de seus trabalhos ou aqueles que retornam de suas escolas, estendendo-se, numa escala planetária, a todos os públicos: suas intervenções cirúrgicas são transmitidas ao vivo, de forma interativa, para vários locais do planeta.

A pretensão de Orlan é dar ao corpo uma fome recorrendo à dialética, fazendo uma dura crítica à ginástica e à cirurgia corretora realizada segundo os ditames preconizados pela mídia como ideal de corpo. Além disso, Orlan se afasta de uma sociedade que trata o homem como uma mercadoria no campo do consumo, evitando seguir os cânones tirânicos que aprisionam o corpo numa forma universalmente aceita.

Orlan busca produzir uma legitimidade corpórea numa espécie de escultura de si, levando ao extremo a lógica da proposta capitalista atrelada ao discurso científico para afirmar a imperiosidade vontade como expressão de desejo na produção da forma do corpo

ditada por uma decisão de sujeito, pois, conforme afirma “jamais fiz uma obra (desenho, foto, escultura, vídeo, performance) sem pensá-la como um corpo a procura de outros corpos para existir: o corpo esculpe numa outra escultura” (p. 27).

A segunda parte é a alusão ao momento em que Orlan utilizando de lençóis produziu uma exposição intitulada Sante-Orlan num paralelo à escultura de Santa Tereza. Nessa ocasião o corpo é uma superfície de transformação e de criação, intento que a acompanhará em todos os seus projetos mediante os quais Orlan radicaliza o processo de metamorfosear a carne corpórea, fazendo do bisturi algo comparável à tesoura que dá forma aos tecidos na produção de vestimenta.

É pertinente notar que o processo criador tem como consequência produzir corpos estranhos aos modelos até então em circulação pela mídia, visto ser sua crença de que não há forma definitiva para o corpo. Assim, seus auto-retratos, produzidos na alternância de imagens e discursos, por uma multiplicidade de técnicas, representam uma interrogação sobre o lugar e os limites das artes plásticas.

O corpo, suas substancias são o material de trabalho nas transitórias formas, fazendo assim eco à própria transitoriedade da vida. Isso quer dizer que Orlan não modifica seu corpo na expectativa de um resultado estético, nem seguindo a cultura do belo. Pelo contrário, seu movimento apóia-se na esteira da concepção kantiana de sublime, o que nos permite afirmar ser sua criação uma espécie de sublimação às avessas, especialmente nas construções das instantâneas imagens produzidas, pelas diversas intervenções cirúrgicas, em seu corpo.

Destacamos assim dois aspectos que atravessam o livro: a) o movimento de Orlan na construção de uma imagem corpórea que tem fixidez, permanência ou duração, sem qualquer apelo ao duplo especular como estrutura; b) e, por em xeque os limites

convencionais das artes plásticas e questionar a vertente sublimatória relacionada somente à dimensão do belo.

A terceira parte do livro contém fotos em que Orlan situa diferentes momentos de suas intervenções cirúrgicas seguidas de explicações de cunho metafísico. Pode-se assim, referir-se a uma obra que, de maneira insólita, explora o contato com vetores oriundos da vontade e do desejo que tocam a sublimação e o narcisismo.

Com isso, Orlan provoca em críticos, espectadores, historiadores de arte e no público em geral efeitos de estranheza e perplexidade. Trata-se de sensações que, em sua opinião são a matriz de seu próprio auto-reconhecimento.

Não se encontraria nessa modalidade de criação as marcas de um processo identificatório que, pelas veredas da criação firma a confrontação com a estranheza que paulatinamente é produzida no corpo? Isso se considerarmos que Orlan expõe o corpo de forma crua: ossos, carne, pele, sangue e secreções menstruais. Quer dizer, são retirados todos os véus (roupas, jóias, maquiagem) usados para oferecer uma pastagem ao olhar em direção ao agradável.

O paradoxal a esse respeito é a sua declaração numa performance de que ela veste-se com sua própria nudez. Assim, a nudez é um véu que significa vida própria, mas que deve ser retirado para o sujeito deixar transparecer sua vontade. Eis o que se depreende na escultura “O vestido sem corpo” que mereceu um capítulo, no livro *La robe*, de Eugénie Lemoine-Luccionni, publicado em 1983 (Éditions du Seuil). Esse livro era lido por Orlan durante as intervenções cirúrgicas. Essa escultura tem, certamente, uma função inversa em relação à questão do véu: ao invés de ocultar alguma coisa, o vestido sem corpo obriga o espectador a construir, no seu pensamento um corpo. Sendo assim, tem-se um véu que fabrica a coisa.

A quarta parte é uma conferência feita numa instalação, momento em que Orlan apresenta justificativas para as modificações que já produziu em seu corpo bem como aquelas que ainda espera realizar. Além disso, há um questionamento acerca dos saberes que detinham poderes acerca do corpo como o campo sagrado, a economia, a ciência e todas as tradições quando se apresenta como “uma artista multimídia, pluridisciplinar e interdisciplinar. Aqui está meu corpo, num programa de computador: eu doei meu corpo à arte” (p. 34-35).

A quinta parte contém reproduções dos anúncios das exposições e comentários extraídos de revistas e jornais. A página 50 destaca o cartaz da exposição *Le baiser de l'artiste*, seguido de comentários de críticos e da opinião de participantes, denominados por Orlan de clientes do beijo.

O livro se encerra com os créditos das fotos e uma biografia da artista que, embora siga os padrões editoriais convencionais da produção de um livro, trata-se de uma obra no estilo do pensamento de Orlan, razão pela qual, deve ser apreciada, lida, tocada, enfim, varrida pelos sentidos disponíveis ao homem na confrontação com o novo.

Recebido em 24/05/2009

Aprovado em 06/06/2009

© 2009 *Psicanálise & Barroco em revista*  
Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura  
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos  
Juiz de Fora, MG - Brasil  
Tel.: (32) 2102 3117

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br)

[www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)