

O GOZO EM SUA ARTICULAÇÃO COM O SINTOMA

Sumaya Hallack Sarkis¹

RESUMO:

Esse trabalho se propõe a refletir a dificuldade que o sujeito tem em se desfazer do seu sintoma. Pensando por essa via, nos propusemos a fazer uma articulação entre pulsão e sintoma. Dessa forma chegamos ao gozo: satisfação pulsional que o sintoma encerra. Isso explicaria a dificuldade em se desfazer dele, mesmo ele sendo fonte de desprazer e sofrimento. Então, caberia ao tratamento analítico tratar o modo peculiar de satisfação constituído pelo sintoma, ou seja, o gozo.

PALAVRAS-CHAVE: pulsão, sintoma, gozo.

¹ possui graduação em Psicologia e pós-graduação em Psicanálise: Subjetividade e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente, é pós-graduanda em Psicanálise e Saúde Mental pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Também é membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise / Seção Juiz de Fora e associada dessa mesma Escola no Rio de Janeiro.

Contato: suhallack@yahoo.com.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5547235978332100>

Tal como a teoria psicanalítica nasceu no berço da clínica, nosso tema de pesquisa brotou dos nossos atendimentos. Um dos meus primeiros pacientes foi um menino de oito anos que vinha com a queixa de sofrer maus tratos em casa. Na primeira sessão, quando questionado o porquê de estar ali, ele disse que sua mãe o batia muito. Logo após, se levantou para mostrar as diversas marcas espalhadas pelo seu corpo, dando ênfase à última que era seu nariz quebrado. O que me tocou e também causou um estranhamento foi o prazer peculiar que expressava ao contar dos seus machucados e cicatrizes. Intrigada pela questão, relatei o fato em supervisão e assim me deparei com o que gostaria de trabalhar, a saber, *o gozo em sua articulação com o sintoma*.

O sintoma não é um conceito exclusivo da psicanálise, ele circula em diversas áreas da saúde como um sinal de que algo não vai bem. Ele se torna psicanalítico pela maneira como é tratado, tanto pelo sujeito quanto pelo analista. Para isso, deve trazer consigo um questionamento do sujeito a si próprio. “É claro também que não se trata de um questionamento qualquer: trata-se de um questionamento dirigido ao saber inconsciente, saber que o analista deve dar suporte” (Maurano, 2003, p. 30).

Em 1894, no texto “As neuropsicoses de defesa”, Freud traz dois elementos importantes. Primeiro, ele afirma que, em alguns casos, haveria um ato voluntário do paciente que resultaria na divisão da consciência. Esse fato aponta claramente para o desejo e a responsabilidade do sujeito na formação do seu sintoma. No caso Dora (1905 [1901]), a paciente se queixava de ser usada por seu pai como objeto de troca com o Sr. K: esse usufruía de Dora, enquanto seu pai se relacionava com a Sr.^a K. Porém, indo além da realidade dos fatos, Freud intervém mostrando para Dora a responsabilidade e o desejo dela em manter essa situação.

A utilização que Freud faz do termo “histeria de defesa” (1894, p. 55), marca uma importante característica do sintoma. Diante de uma representação aflitiva, o paciente decide afastá-la, para se defender de um conflito interno. Para isso, o eu desloca o afeto dessa representação, tornando-a mais fraca, para uma outra idéia mais aceitável. O sintoma é essa nova representação a qual se liga o afeto que foi desligado de sua representação original, pois essa era incompatível com o eu.

Porém, essa nova representação sintomática é uma solução um tanto paradoxal para o conflito interno, pois embora mais compatível, também gera desprazer para o sujeito. Isso se dá porque o sintoma atende em parte às exigências de defesa do eu e, por

outro lado, satisfaz também a exigência pulsional de satisfação. Uma vez que a defesa do eu implica na inibição do alvo da pulsão, a satisfação dita direta, o sintoma vem substituí-la ao fornecer prazer para o sujeito. Sendo assim, o sintoma implica em um ganho para o sujeito, é um meio de satisfazer a pulsão. “(...) os sintomas neuróticos são, em sua essência, satisfações substitutivas para desejos sexuais não realizados” (Freud, 1930 [1929], p. 141).

Freud observou que as representações aflitivas para o eu freqüentemente se relacionavam com questões sexuais. Em 1898, no texto “A sexualidade na etiologia das neuroses”, ele destacou o papel das experiências sexuais infantis na constituição dos sintomas e afirmou que “(...) em todo caso de neurose há uma etiologia sexual” (p. 255). Ele não descartou que poderia haver outras causas da neurose, porém a sexualidade seria a mais importante delas. Em suas palavras:

(...) a energia da pulsão sexual (...) é a única fonte energética constante da neurose e a mais importante de todas, de tal sorte que a vida sexual das pessoas em pauta expressa-se de maneira exclusiva, ou predominante, ou apenas parcial, nesses sintomas. (Freud, 1905, p. 155).

Quando Freud escutava suas primeiras pacientes histéricas, sempre havia relatos da infância que envolvia sedução por parte de adultos. No início, Freud achava que esses abusos realmente aconteciam, ou seja, que todo sintoma ocorreria como resposta a uma cena “traumática”. Mas para que o sintoma se forme, é preciso que essas experiências sexuais infantis se presentifiquem sob a forma de lembranças. Assim, Freud destituiu o acontecimento em si e ressalta a recordação. Então, quando se busca o sentido do sintoma, trata-se de revelar a que lembrança e não a que acontecimento que esse sintoma faz referência. Isso se dá porque o trauma só adquire esse valor num segundo momento, quando essas experiências infantis adquirem significação sexual.

Sustentamos, portanto, que as experiências sexuais infantis (...) criam os sintomas histéricos – mas não o fazem de imediato, permanecendo inicialmente sem efeito e só exercendo uma ação patogênica depois, ao serem despertadas, após a puberdade, sob a forma de lembranças inconscientes (Freud, 1896, p. 207).

O desprazer suscitado pelas lembranças sexuais inconscientes aciona a defesa do eu e é o conflito entre o eu e a sexualidade que determina a formação do sintoma. Assim, o sentido do sintoma não está fixado ao evento traumático, não bastando então descobrir a situação traumática para se chegar a um sentido e eliminar o sintoma. Este é

sobredeterminado, ou seja, para conferir um sentido ao sintoma é preciso recorrer a uma cadeia de representações. (Op. cit., p. 194).

Desde 1893, Freud havia descoberto que “os histéricos sofrem principalmente de reminiscências” (p. 43), porém o que ele não contava é que as lembranças não precisam ser reais, podem ser fantasiadas. Daí, nem todas suas pacientes teriam sofrido sedução por parte dos adultos. O sintoma passa a ser, então, uma resposta do sujeito às fantasias que não foram suficientes para velar a sua falta estrutural. Com a descoberta da fantasia, vê-se que as histéricas não sofrem mais de reminiscências, como outrora Freud tinha afirmado; elas sofrem de fantasias que são construídas sobre essas recordações. “As fantasias possuem realidade psíquica, em contraste com a realidade material, e gradualmente, aprendemos a entender que, no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva.” (Freud, 1917 b[1916-17], p. 370).

O sintoma é uma formação de compromisso – forma que o conteúdo inconsciente recalado assume para ser admitido na consciência. Assim, no mesmo sintoma, tanto os desejos inconscientes quanto as exigências defensivas, podem ser satisfeitos. Isso explica a força que os sintomas têm e a dificuldade em desfazê-los, pois eles representam o recalado e a força que recalcou. (Freud, 1917a [1916-17]).

O sintoma pode ser considerado também, um tratamento para a angústia, ele é criado a fim de remover o eu de uma situação de angústia, gerada pelo conflito pulsional. Por isso, o eu tenta incorporar o sintoma a si, o eu se adapta ao sintoma. O sintoma diz da identidade do sujeito, da maneira como ele se localiza; o sujeito se reconhece nele e passa a ter suas vantagens com isso. O sintoma dá uma segurança limitada ao sujeito, por mais que ele sofra, ele ganha com isso.

O ego passa agora a comportar-se como se reconhecesse que o sintoma chegara para ficar e que a única coisa a fazer era aceitar a situação de bom grado, e tirar dela o máximo proveito possível. (...) tudo isto resulta no que nos é familiar como o ‘ganho (secundário) proveniente da doença’ que se segue a uma neurose (Freud, 1926 [1925], p. 101-2).

Sendo assim, o motivo e sentido dos sintomas são “desconhecidos” para o sujeito, pois são derivados de processos inconscientes. No início, Freud acreditava que comunicar ao paciente o sentido do seu sintoma, iria livrá-lo dele. Porém, aos poucos ele percebe que há uma diferença entre o saber da consciência e do inconsciente, como ele mesmo ressaltou: “Saber nem sempre é a mesma coisa que saber, existe diferentes formas de

saber, que estão longe de serem psicologicamente equivalentes” (Freud, 1917 [1916-17], p. 288).

Uma vez que o sintoma é uma formação inconsciente e este se expressa pela fala, Lacan (1953) postula que o sintoma, tal qual o inconsciente, é estruturado como uma linguagem. Ou seja, é pela fala que temos acesso ao sintoma. Inicialmente, Lacan acreditava que era possível, resgatar o significante inicial que deu origem ao sintoma e assim dissolvê-lo: “(...) já está perfeitamente claro que o sintoma se resolve por inteiro numa análise linguageira, por ser ele mesmo estruturado como uma linguagem, por ser a linguagem cuja fala deve ser libertada” (1953, p. 270).

Como mensagem a ser decifrada, o sintoma implica então em um receptor, pois “toda fala pede uma resposta” (Lacan, op. cit., p. 248). Fica aí marcado o lugar do Grande Outro na formação do sintoma.

O fato de falarmos revela estarmos sempre dirigidos ao Outro. O modo como falamos, modo como nos apropriamos das palavras, escolhemos os significantes testemunha uma organização de nossa subjetividade que é comandada por esse Outro, por esse referente. (Maurano, 2006, p. 29).

Se “o significante representa um sujeito para outro significante” (Lacan, 1960, p. 854), o sujeito ao ser representado por um significante, tem que estar remetido a um outro significante, ou seja, é o Outro como destinatário (Op. cit., p. 849). O significante não explica nada por ele mesmo, seu sentido está, invariavelmente, remetido a uma cadeia de significantes, de representações – idéia que vem em consonância com a sobredeterminação do sintoma – e por implicar em um Outro, é como se este detivesse o significado último do significante que determina o sintoma. Porém, como nos alerta Lacan, “não há Outro do Outro”, ou seja, a cadeia de significantes é infinita, há um furo, uma ausência de sentido único. “O Outro é o lugar do significante, é o registro do simbólico, que Lacan denomina de Outro na medida mesma em que o campo dos significantes é faltoso, é incompleto e nele há sempre a possibilidade de introduzir, por meio de um ato criativo, um *novo significante*.” (Jorge, 2005, p. 92).

Assim, o trabalho da análise implica tanto esse percurso pela cadeia de significantes através da associação livre quanto à presença de um Outro, lugar ocupado pelo analista: “(...) os psicanalistas fazem parte do conceito do inconsciente, posto que constituem seu destinatário” (Lacan, op. cit., p. 848). De tal modo, o dispositivo analítico seria propício

ao acesso à chamada “fala verdadeira” (Lacan, 1955, p. 310), ou seja, haveria um sentido último e pleno do sintoma. Essa era a aposta de Lacan para a dissolução do sintoma: seu deciframento através da linguagem, que passa, invariavelmente, pelo Outro.

Lacan (1954-55) afirma que na análise são pelo menos três: o analista, o analisando e a palavra. O analista funciona como um eco: recebe o discurso do paciente e o devolve, ou seja, o analista escuta para que o próprio paciente possa se ouvir. Ao receber sua própria mensagem sob forma invertida através do Outro (Lacan, 1953, p. 299), este passa a ser indispensável à construção e também à desconstrução do sintoma. Não se trata, pois de reproduzir o passado, mas de reconstituí-lo pela fala endereçada ao Outro (Op. cit., p. 301).

Em 1957, Lacan percebe que não é possível resgatar o significado recalcado do significante sintomático, pois esses são “ordens distintas e inicialmente separadas por uma barreira resistente à significação” (p. 500). Mas, mesmo na impossibilidade de decifrá-lo por inteiro, o sintoma permanece sendo uma mensagem. Porém, por ser um significante, o sentido implícito nessa mensagem só pode se dar por remissão a outros significantes, ou seja, o sintoma é uma metáfora. A metáfora consiste na substituição “de uma palavra por outra” (Lacan, op.cit, p. 510). “Ela brota entre dois significantes dos quais um substitui o outro, assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia” (Lacan, id.).

Enquanto na metáfora, a significação é infinita; na metonímia, a significação é ausente, pois ela implica no envio de um significante a outro, resultando numa carência de significação. Por isso, a metonímia se faz eficiente para burlar a censura e chegar à consciência. A metonímia abriga o desejo, carente de uma significação última e por isso sempre indefinido, insatisfeito e errante entre os objetos que poderiam satisfazê-lo (Lacan, op.cit.).

Assim, o sintoma expressa o desejo do sujeito para além da sua fala. Por ser estruturado como linguagem, o sintoma fala além da consciência e do controle do sujeito (Lacan, 1953). “Mas por que o desejo tem que necessariamente aparecer na fala? Porque há uma impossibilidade na fala: a impossibilidade de dizer o que se quer.” (Soler, 1997, p.63). Por essa razão, o sintoma é uma via possível para a realização do desejo. Destacamos uma distinção a ser feita: no sintoma, o desejo encontra uma maneira de se realizar e não de se satisfazer. O que se satisfaz no sintoma é a pulsão.

Freud já havia antecipado a idéia de pulsão em 1895 no “Projeto para uma psicologia científica”, ao falar de estímulos originados nas células do corpo que criam

necessidades, como a sexualidade, devendo ser descarregados. Mas é somente em 1905, nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, que ele introduz o termo *Trieb*, inaugurando assim o conceito de pulsão que, junto com o inconsciente, é, para nós, a sua produção mais original.

A pulsão é uma articulação entre o biológico e o psíquico, entre o corpo e o significativo. Vale ressaltar que não é a pulsão em si que está situada na fronteira entre o psíquico e o somático, como se houvesse um espaço vazio a ser preenchido por ela, mas é a pulsão enquanto um conceito teórico que se situa nesse limite. Assim, a pulsão não é nem do corpo nem do psiquismo, é uma “entidade” de outra ordem (Elia, 1995, p. 50).

Embora o termo *trieb*, pulsão, tenha sido erroneamente traduzido por instinto, esses não se equivalem de forma alguma. Enquanto o instinto é uma orientação biológica, adaptativa e pré-determinada presente naqueles que não estão na linguagem, supostamente, nos animais; a pulsão é, sobretudo, não-natural, imprevisível e plástica. O que vai imprimir uma ordem a essa errância própria da pulsão, é a linguagem – a rede de significantes.

A fórmula da pulsão, $S \diamond D$, vem demonstrar que ela está diretamente vinculada ao significante, ou seja, ela diz da relação entre o sujeito dividido pela linguagem (S) e a demanda (D) (Lacan, 1960a). Uma vez que a entrada na linguagem resulta em um sujeito dividido, pois implica em uma ausência de representação total, há sempre um impossível de ser traduzido no pedido do sujeito. Pois quando o sujeito vai tentar representar, colocar em palavras o que ele necessita algo se perde na formulação dessa demanda. Isso que se perde é o instinto, o objeto da necessidade, surgindo o desejo.

Uma vez que não há o objeto adequado que vai satisfazer a pulsão completamente, ele pode ser qualquer um e é escolhido pelo sujeito de acordo com a sua história de vida. O sujeito escolhe um objeto para investir no qual ele aposta que vai satisfazê-lo em cada situação em particular. “Assim, qualquer objeto pode ser adotado como objeto pulsional, embora o objeto pulsional não seja um objeto qualquer. A demanda do Outro determina qual o objeto a ser adotado” (Brousse, 1997, p. 128).

Quando o sujeito tenta retomar a primeira experiência de satisfação² e reencontrar o objeto perdido, é o Outro, que num primeiro momento foi tomado como

² Freud falou da primeira experiência de satisfação no “Projeto para uma psicologia científica” (1895) e na “Interpretação dos Sonhos” (1900). Seria uma experiência de satisfação que o bebê teria ao ser auxiliado por um semelhante do desamparo. Essa experiência a qual introduziria o bebê na linguagem. Ela é tida como mítica já que não há registro, não se sabe quando e se ela ocorreu, pois mesmo antes de nascer, o bebê já é falado, já está no registro da linguagem.

absoluto que o sujeito quer reencontrar (Lacan, 1959-60, p.69). Se *das Ding*, a Coisa, é o que se perde na representação, implicando assim em um Outro barrado; se pudéssemos recuperar *das Ding*, teríamos o Outro total. Mas isso não é possível, há sempre um resto que denuncia a incompletude do humano; vazio o qual a pulsão circunda, permitindo a interação entre o sujeito e o Outro.

Lacan criou um conceito para falar dessa ausência de um objeto específico para a pulsão – o objeto *a*, causa de desejo. Esse foi definido como um lugar que qualquer objeto que cause o desejo do sujeito pode ocupar. Vale ressaltar que o objeto *a* não é nenhum objeto de desejo, é um conceito que marca a ausência de objeto, esse vazio que causa um desejo de preenchê-lo. Assim, a pulsão contorna *repetidamente* esse vazio na busca da sua satisfação. Então, embora o objeto da pulsão possa ser qualquer um, é fundamental que haja a presença dessa ausência para que a pulsão possa circular.

Tudo o que Freud soletra das pulsões parciais nos mostra o movimento (...) circular do impulso que sai através da borda erógena para a ela retornar como sendo seu alvo, depois de ter feito o contorno de algo que chamo o objeto *a* (Lacan, 1964, p.183).

Sempre vimos a pulsão como uma força motivadora, impulsionante e promovedora de mudanças. Porém, há, ao mesmo tempo, uma tendência a restaurar um estado anterior de coisas, o que aponta para o caráter conservador presente em todas as pulsões, sejam de vida ou de morte. Esse caráter conservador se mostra através da “resistência à mudança e da repetição do mesmo” (Garcia-Roza, 1986, p. 25).

Em “Recordar, repetir e elaborar” (1914), a repetição era tida como uma forma de rememoração. Ao invés de recordar em palavras, o paciente o faz em atos. Isso que se recorda não é algo esquecido, mas sim algum conteúdo que foi recalçado. O paciente atua por serem conteúdos desprazerosos, ou não haveria motivo para estarem afastados da consciência e por haver uma resistência em “saber” deles, em rememorá-los na fala. “(...) o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas o expressa pela atuação ou atua-o (*acting out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber o que está repetindo.” (Op.cit., p. 165).

A isso Freud chamou de neurose de transferência, que nada mais é do que repetir, atualizar no presente, através do dispositivo analítico, algumas experiências do passado. É muito importante que o paciente possa trazer essas situações à tona, mesmo que

não tenha consciência do que realmente está repetindo, para que elas possam ser interpretadas e elaboradas por ele. É preciso que o inconsciente se presentifique a toda sessão para que se possa trabalhá-lo. “Pois quando tudo está dito e feito, é impossível destruir alguém *in absentia* [em ausência] ou *in effigie* [em imagem]”. (Freud, 1912, p.119).

Daí, a importância da ligação entre a transferência e a repetição, é preciso que o conteúdo retorne no presente para ser trabalhado, não se trata de simplesmente recordar. Porém, a transferência como repetição também pode ser resistência. A repetição pode ser tomada como um mecanismo defensivo inconsciente, na medida em que impede que conteúdos desprazerosos cheguem à consciência.

Em 1964, Lacan nos alerta que há diferenças entre transferência e repetição. Se fossem a mesma coisa, a transferência seria repetição do mesmo e não repetição do encontro sempre faltoso (Lacan, 1964, p.137). Uma vez que “repetição não é reprodução” (Op. cit., p.52), ela se aproxima mais da rememoração. Porém, essa rememoração vai até o limite do real, definido por Lacan como “o que retorna sempre ao mesmo lugar” (Id.). Dessa afirmação, já apontamos uma possível articulação entre o real e a repetição.

Contudo, a resistência não é só negativa, é também uma “bússola” no manejo da transferência e na condução do tratamento, pois sinaliza os conflitos psíquicos. Se “a força da resistência é inversamente proporcional à distância em que nos encontramos do núcleo recalçado” (Lacan, 1953-54, p.32) quanto mais forte a resistência, mais perto estamos das questões inconscientes do paciente, lugar precioso de trabalho na análise. Sendo assim, o paciente continua trabalhando mesmo quando resiste ou repete, pois o inconsciente aparece nesses momentos, não havendo uma interrupção ou regressão da análise. Isso se dá porque não se trata de simplesmente recordar ou repetir tal como aconteceu: há mudanças, tal como dizem, não se lê o mesmo livro duas vezes.

O que se realiza em minha história não é o passado simples daquilo que foi, uma vez que ele já não é, nem tampouco o perfeito composto do que tem sido naquilo que sou, mas o futuro anterior do que terei sido para aquilo em que me estou transformando (Lacan, 1953, p. 301).

O que a resistência ao se livrar do sintoma denuncia é a satisfação que ele encerra, uma satisfação não direta da pulsão, mas uma satisfação substitutiva que atinge seu alvo não encontrando seu objeto de satisfação, mas contornando a ausência desse objeto –

objeto *a*. Essa satisfação que o sintoma fornece é um tanto paradoxal, pois se dá no encontro repetidamente fracassado com o suposto objeto total.

Com o advento da pulsão de morte (1920), a concepção de satisfação mudou, não é apenas da ordem do prazer. A pulsão de morte veio mostrar um meio de obter satisfação até então desconhecido: o desprazer. Mas essa é uma satisfação que não é prazerosa, pois implica a dor e o sofrimento. “A introdução do conceito de pulsão de morte vem responder, assim, ao estorvo colocado por uma exigência que não pode ser ignorada e cuja satisfação se consoma justamente ali onde se padece” (Costa, 2006, p. 52). Esse prazer no desprazer que satisfaz a pulsão e por isso resistente à dissolução do sintoma é o gozo.

Freud não formulou esse conceito, mas apontou na sua direção. Na análise de suas históricas, apesar de estar preocupado em desvendar os efeitos do desejo inconsciente manifesto no sintoma, ele percebeu a existência desse prazer no desprazer.

Por exemplo, no caso do Homem dos Ratos, Freud percebe que o paciente tem uma expressão de prazer no momento em que ele relata algo que afirma temer ou desprezar.

Em todos os momentos importantes, enquanto me contava a sua história, sua face assumiu uma expressão muito estranha e variada. Eu só podia interpretá-la como uma face de *horror ao prazer todo seu do qual ele mesmo não estava ciente*. Prosegui com a maior dificuldade (...) (Freud, 1909, p.150, grifo do autor).

Não é de se estranhar que Freud tenha se deparado com o gozo na clínica, uma vez que, acreditamos não haver lugar melhor para que ele apareça. A impossibilidade de se representar tudo através dos significantes, faz com que haja sempre um resto a se representar. Apesar de desfilar pela cadeia significativa, o gozo aponta muito mais para o impossível de representação, para um entrave na significação. “Se na análise, como experiência significativa, houvesse qualquer substância, esta seria o gozo, a única que deixa o nó do significante” (Miller, 1997, p. 77).

Mas, da mesma forma que a linguagem traz uma perda, traz também um ganho: o gozo presente na possibilidade de representação. A linguagem é uma via de significar o vazio, ao que sempre resta como irrepresentável. Este vazio é o objeto *a* na sua vertente mais-de-gozar, que faz com que possamos, através dos significantes, dar sentidos, finalidades diferentes a um mesmo objeto. Por exemplo, além de uma pessoa poder comer para saciar sua fome, ela também pode comer muito para passar mal e obter alguma satisfação nisso. Então, a linguagem ao mesmo tempo em que causa um “a menos” de gozo – mítico,

absoluto – também possibilita um “a mais” – o gozo fálico: o gozo do sentido. A linguagem, metaforicamente, permite ao sujeito gozar com um alimento, mas é também o que diz que não é bem com a coisa em si que se goza, e sim, com a sua representação.

Assim, o acesso ao gozo não é uma transgressão em função do limite trazido pela linguagem. Pelo contrário, é pela linguagem mesma que se tem acesso ao gozo (Lacan, 1959-60). “(...) diferentemente de Freud, para Lacan a castração não é aquilo que impede o gozo, mas, ao contrário, o que permite o acesso a um gozo possível” (Vanier, 2005, p. 92-3).

No início, Lacan achava que quanto mais se falasse, menos gozo o sujeito teria. Era o significante como remédio para o gozo. Porém, ele vai perceber que quanto mais significantes se emite, ou seja, quanto mais representação se tem através da cadeia significante, ao mesmo tempo, menos se consegue representar, mais furos aparecem ao se percorrê-la. “A letra mata, mas só ficamos sabendo disso pela própria letra” (Lacan, 1960, p. 862-3). Nesse sentido, a repetição significante era uma tentativa de representar o que não foi representado, solucionando, assim, o gozo. Em “O seminário”, livro 17 (1969-70), Lacan já liga o significante ao gozo: “A repetição é (...) um traço na medida em que comemora uma irrupção de gozo” (p. 73).

A satisfação que se obtém na repetição se dá no encontro faltoso com o real. Lacan (1964) diz que essa satisfação aponta para o Real, para o impossível: o Real como um obstáculo ao princípio de prazer. Então, há também uma perda na própria repetição, pois essa implica em um excesso de gozo que não serve para nada: transborda o princípio de prazer. “(...) o que se repete não poderia estar de outro modo, em relação ao que repete, senão em perda. (...) na própria repetição há desperdício de gozo” (Lacan, 1969-70, p. 44).

Diante disso, poderíamos nos questionar se então a solução para o sintoma não seria acabar com o gozo, já que é a satisfação que este implica que faz com que não consigamos nos livrar de todo sofrimento e desgaste que o sintoma nos traz. Mas antes que possamos comemorar a descoberta da nossa “cura”, Soler³⁴ (2005) se adianta a nós e nos lembra da complexidade e do paradoxo presente no gozo ao afirmar que a “renúncia ao gozo, já é gozar”.

Frente a um modo tão paradoxal de funcionamento do psiquismo humano, acreditamos que a análise deva visar à modificação do modo de satisfação

³ Trecho retirado da Conferência de Colette Soler em novembro de 2005, no Rio de Janeiro.

⁴

constituído pelo sintoma. Geralmente, o sujeito busca a análise quando o sintoma, como forma de defesa, falha, ou seja, quando o desprazer é maior que o prazer obtido nele. Caberia, então ao trabalho da análise, mudar o modo como o sujeito organiza o seu gozo.

Se a questão dessa pesquisa, “*o gozo em sua articulação com o sintoma*”, nasceu na clínica, é porque essa traz os maiores questionamentos sobre o tema. Quando o paciente resiste em mudar uma situação penosa ou insiste em repetir a mesma posição de aceitação diante do desejo do Outro. Bem como o paciente começa a “cavar” mais do seu inconsciente do que gostaria e quando melhora e percebe isso, volta a piorar, volta para o seu reduto de gozo, lugar no qual se reconhecia. Ou quando o paciente vem contando do seu prazer com o excesso de bebida ou de drogas. E, finalmente, o mais flagrante de todos: quando o paciente falta ou desiste do tratamento, resistindo em abrir mão do seu sintoma e do seu gozo.

REFERÊNCIAS

BROUSSE, M-H. “A pulsão I”. In: *Para ler o Seminário 11 de Lacan*. (org. FINK, B. & JEANUS, M.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

COSTA, S.T.V. *Sintomas e satisfação pulsional: impasses na análise*. Rio de Janeiro: UFRJ/IP, 2006.

ELIA, L. *Corpo e sexualidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.

FREUD, S. *Obras completas* ESB, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____ (1893-95) “Sobre o Mecanismo Psíquico dos Fenômenos Históricos: Comunicação Preliminar”, v. II.

_____ (1894) “As neuropsicoses de defesa”, v. VII.

_____ (1950 [1895]) “Projeto para uma psicologia científica”, v. I.

_____ (1896) “A Etiologia da Histeria”, v. III.

_____ (1898) “A Sexualidade na Etiologia das Neuroses”, v. III.

_____ (1905 [1901]) “Fragmento da Análise de Um Caso de Histeria”, v. VII.

_____ (1905) “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, v. VII.

Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise. v.5, n.2: 104-118, dez. 2007.

- _____ (1909) “Notas sobre um caso de Neurose Obsessiva”, v. X.
- _____ (1912) “A Dinâmica da Transferência”, v. XII.
- _____ (1917 [1916-17]) Conferência XVIII: “Fixação em Traumas – O Inconsciente”, v. XVI.
- _____ (1917a [1916-17]) Conferência XIX: “Resistência e Recalque”, v. XVI.
- _____ (1917 b[1916-17]) Conferência XXIII: “Os Caminhos na Formação dos Sintomas”, v. XVI.
- _____ (1926[1925]) “Inibições, Sintomas e Angústia”, v. XX.
- _____ (1930[1929]) “O Mal-Estar na Civilização”, v. XXI.

GARCIA-ROZA, L.A. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

JORGE, M.A.C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, v.1: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, J. (1953) “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____ (1953-54). *O seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

_____ (1954-55) *O seminário. Livro 2: O Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____ (1957) “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____ (1959-60) *O Seminário. Livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____ (1960) “Posição do Inconsciente”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

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

_____ (1964) *O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

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

MAURANO, D. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____ *A transferência: uma viagem rumo ao continente negro.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MILLER, J-A. “O significante”. In: *Lacan Elucidado.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

SOLER, C. “O sujeito e o Outro II”. In: *Para ler o Seminário 11 de Lacan.* (org. FINK, B. & JEANUS, M.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____ Trecho retirado de Conferência em novembro de 2005, no Rio de Janeiro.

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

THE « JOUISSANCE » IN ITS ARTICULATION WITH THE SYMPTOM

ABSTRACT:

The purpose of this work is to reflect on the difficulty that anyone has to get rid of a symptom. Taking this into account, we propose to make a link between drive and symptom. Then we come to the enjoyment: pulsional satisfaction that symptom contains. This can explain the difficulty in undoing it, even if it is a source of displeasure and suffering. So the analytical treatment must treat the peculiar form of satisfaction constituted by the symptom, which means the jouissance.

KEY-WORDS: drive, symptom, jouissance.

LA JOUISSANCE ARTICULÉE AU SYMPTÔME

RÉSUMÉ:

Cet article propose réfléchir sur la difficulté que le sujet a de se libérer de son symptôme. Dans ce sens, nous avons proposé de faire une articulation entre la pulsion et le symptôme. De cette façon, nous arrivons à la jouissance: la satisfaction pulsionnelle que le symptôme produit. Ça expliquerait la difficulté de se libérer du symptôme, malgré le déplaisir et la souffrance. Alors, le procès analytique devrait soigner la façon propre, particulière de satisfaction constituée par le symptôme, c'est-à-dire, la jouissance

MOTS-CLÉ: pulsion, symptôme, jouissance..

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

ENTRE O MITO E A MÚSICA: PONTUAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA

Bruno Portes de Castro¹

RESUMO:

Qual é a relação entre música, mito e linguagem? A partir desta pergunta, percorre-se alguns pontos desenvolvidos por Lévi-Strauss, Freud e Lacan. Pode-se então perceber uma profunda relação entre estes, possibilitando anunciar um entrelaçamento do relacionamento do som, do sentido e da linguagem, que, articulando o mito e a música, nos revela um ponto de falta inerente a sua estrutura.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Mito; Linguagem; Estrutura; Neurose; Corpo; Falta

¹ Acadêmico do Curso de Psicologia na Universidade Federal de Juiz de Fora, membro do Corpo Freudiano – Seção Juiz de Fora e pesquisador do Núcleo de Subjetividade e Cultura da UFJF.

No prefácio do texto laciano “O Mito Individual do Neurótico”, Tito Cardoso e Cunha, retoma o livro “Antropologia Estrutural” de Lévi-Strauss, mais especificamente o capítulo X, intitulado “A Eficácia Simbólica”. Neste capítulo, Strauss nos conta um episódio ocorrido entre os índios Cuna do Panamá. Uma índia estava em difícil trabalho de parto, correndo risco de vida, ao que é solicitada a presença do xamã, o qual inicia um ritual muito curioso. O feiticeiro inicia um longo canto místico, que consiste numa narração mítica de uma batalha. Segundo o mito, a parturiente havia perdido um de seus duplos espirituais, duplo este que era constituinte de sua força vital. O duplo perdido havia sido roubado por “Muu” - um gênio mau -, cabendo ao xamã, com a ajuda de seus espíritos protetores “nuchu” recuperá-lo. Para isso, o xamã precisa empreender uma viagem pelo “caminho de Muu”, isto é, pela vagina e útero da mulher grávida. Somente o canto e o mito são utilizados para a cura e, após o ritual, a tal índia se reestabelece.

Acerca disso, Lévi-Strauss afirma que “o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e é dessa manipulação que a cura é esperada”. Diante disso me pergunto: qual a relação entre o corpo, o canto e o mito? Ou melhor: em quê estes três elementos se tocam? E ainda, qual a relação entre manipulação e cura?

Num outro texto de Lévi-Strauss, a temática do mito e da música também aparecem. É em “Mito e Significado”. Na seção “Mito e Música”, Strauss comenta um outro livro por ele escrito, denominado “Le Cru et lê Cuit”. Na parte inicial deste outro trabalho, discorre sobre a relação entre mito e música, advertindo que alguns de seus leitores obtiveram uma interpretação equivocada do texto, por terem entendido essa relação mito/música como arbitrária. Ele chega a afirmar:

Eu, pelo contrário, tinha a idéia de que não havia uma única relação, mas dois tipos de relação – uma de similaridade e outra de contigüidade – e de que, na realidade, eles (*o mito e a música*) eram de facto o mesmo. (STRAUSS, L., 1978, p. 67)

Quanto à relação de similaridade, o estruturalista afirma que tanto o mito quanto a música devem ser compreendidos como uma seqüência contínua, e acrescenta: “tal como sucede numa partitura musical”. Contudo, alerta que o significado desta seqüência contínua só será tangenciado se a “partitura” for lida como um todo, ou seja, uma leitura onde

a parte está em relação com o todo. Assim, esta “partitura” deve ser lida não só “da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo”.

Entretanto, como vimos, há uma outra relação estabelecida por Lévi-Strauss entre mito e música. Além de similares, mito e música, são também contíguos.

Para sustentar este postulado, Strauss diz que foi no período “da Renascença e do século XVIII, que começaram a aparecer as primeiras novelas, em vez de histórias ainda elaboradas segundo o modelo da mitologia”. Neste momento, o mito foi relegado a um segundo plano no pensamento ocidental, em prol do romance. O autor relembra que, curiosamente, foi por este período que ocorreu “o aparecimento dos grandes estilos musicais, característicos do século XVII e, principalmente, dos séculos XVIII e XIX”. Ele observa um movimento tal como se a música tivesse assumido a função mitológica que o pensamento ocidental havia abandonado. Movimento este, que chega ao ponto da música alterar completamente sua forma tradicional. Assim, segundo Lévi-Strauss, coube a Frescobaldi (séc. XVII), Bach (séc. XVIII), Mozart, Beethoven e Wagner (séculos XVII e XIX) a reformulação da música, afim de que esta assumisse a função (intelectual e emotiva) exercida anteriormente pelo pensamento mitológico.

A partir de agora, fica mais óbvio que a música tem um tema, tal qual o mito. O autor cita a tetralogia “O Anel dos Nibelungos” de Wagner. Nesta obra de Wagner, Lévi-Strauss recorta três momentos - o primeiro em “O Ouro do Reno”, e os dois últimos em “Valquírias” – nos quais um tema se repete: “lê thème de la renunciation à l’amour”, ou seja, o tema da renúncia ao amor. E é aí que o antropólogo afirma:

O que eu gostaria de mostrar é que a única maneira de entender estas reaparições misteriosas do tema é juntar os três acontecimentos, ainda que pareçam muito diferentes, empilhá-los uns por cima dos outros, a ver se poderão ser tratados como um único e o mesmo acontecimento. (STRAUSS, L., 1978, p. 70)

Dessa forma, para Strauss, o método de análise do mito e a compreensão da música são similares. A música só é compreendida, porque, quando a escutamos, temos uma idéia de seu início, meio e fim. Cada nota executada numa sinfonia, por exemplo, deve ter relação com a que foi executada no instante anterior, a qual tem relação com a sua anterior, e

assim por diante, mantendo no ouvinte a consciência de totalidade da música. Ele continua seu raciocínio:

Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. Não se trata apenas de uma similaridade global. É exactamente como se, ao inventar as formas musicais específicas, a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico.(STRAUSS, L., 1978, p. 72)

Desta feita, Lévi-Strauss afirma que a fuga, a sonata, a sinfonia, o rondó, a tocata, entre outras formas musicais produzidas neste período, não foram invenções. Para ele, neste período da Renascença, a música, inconscientemente, foi desvelar a própria estrutura do mito. Mas que estrutura é essa?

Para responder a essa pergunta, ele lança mão da lingüística e das pesquisas desenvolvidas por Jakobson na área de fonologia. Por essa via, os elementos básicos da linguagem são os fonemas, que em si mesmo não têm significado, e que só produzem significação quando são combinados. A isso, acrescenta Strauss que também na música, isso ocorre com as notas, isto é, só produzem sentido quando articuladas. Portanto, se por um lado, na linguagem os fonemas são o material elementar, para a música, Strauss cria o conceito de “sonema” (ou “tonema” na tradução em inglês). Neste aspecto, fonema e sonema possuem uma relação de similaridade.

Portanto, por um lado temos que os fonemas se articulam formando palavras, e que a combinação destas últimas gera frases. Entretanto, na música, a combinação de notas, gera diretamente frases, frases melódicas. Por outro lado, no mito, o que está presente são só palavras e frases.

Lévi-Strauss então afirma que a linguagem possui três níveis: o do fonema, o da palavra e o da frase. A música só possui o equivalente a dois deles (o sonema e a frase), bem como o mito, que contém só o nível da palavra e o das frases. Portanto, tanto na música, como no mito há um nível que falta.

A partir disso, Strauss diz que a música e o mito devem ser entendidos a partir da linguagem. Para ele, tanto o mito como a música têm origem na linguagem, mas cada um seguiu diferentes direcções: a música veio a destacar os aspectos sonoros da linguagem,

enquanto o mito se direcionou a ressaltar o seu campo de sentido. Nos perguntamos aqui, se não é esse nível faltante que faz hiato entre a música e o mito, isto é, se não é essa falta que separa o som do sentido. Será que não é aí que se encontra o furo presente na linguagem?

Por fim, Lévi-Strauss observa que estamos vivenciando um período de reformulação da música semelhante ao do séc. XVII, quando esta assumiu a função do mito. Tal qual o mito foi substituído pelo romance naquela época, hoje (diga-se final da década de 70) o romance está sendo substituído por outro gênero, e a música está assumindo outra forma, ela é agora serial.

Cabe, portanto, uma investigação acerca do movimento da música e do mito no seio de nossa cultura. Quais seriam as alterações sucedidas no nível do mito e que implicações isso produz no plano sonoro da linguagem de nosso tempo? Ou melhor, de que forma a falta está sendo vivenciada?

Bem, creio ser esta uma temática merecedora de um outro trabalho...

Mas, retomemos o caso do xaman relatado no início deste texto. Dele, ainda há uma questão remanescente. Vimos a relação existente entre a linguagem, a música e o mito. Mas qual a relação entre estes e o corpo?

Talvez esta, seja uma questão que só possa ser respondida se regressarmos a Freud e progredirmos a Lacan, passando por suas descobertas no campo da neurose. E acredito que não seja mera coincidência Lacan ter se apropriado do termo “Mito Individual” de Lévi-Strauss.

O psicanalista francês, se pautando nas articulações de Levi Strauss sobre a função do mito na cultura, discute o caso “Homem dos Ratos”, dizendo que o que se apresenta aí, é uma “gesta”, isto é, *o mito individual do neurótico*.

Assim, as relações familiares fundamentais que estruturaram a união dos pais do paciente, constituem como que uma pré-história do mesmo, ou nos próprios ditos de Lacan, “a constelação do sujeito é formada na tradição familiar pela narração de um certo número de traços que especificam a união dos pais.”

É a partir deste cenário fantasmático que o sujeito modifica “a constelação”, o mito familiar, criando, a partir de sua apreensão individual o seu próprio mito...“como se o que num sítio não está resolvido se reproduzisse sempre noutro.”

O analisante se achava numa situação semelhante àquela em que, como ele sabia ou suspeitava, seu pai se encontrara antes do casamento, o que facilitou uma identificação em relação a este.

Antes do matrimônio, o referido pai possuiu forte apego por “uma rapariga pobre e bonita”. Mas ainda assim, se casou com outra mulher, a qual “pertencia a uma meio mais elevado na hierarquia burguesa”. Portanto, este casamento, ao menos ao nível das aparências, provavelmente permaneceu para o filho como que “por conveniência”.

Outro evento importante ocorreu durante a carreira militar do genitor. Este, também teve alguns problemas com fundos do regimento - dos quais era depositário -, sendo que um certo amigo o auxiliara nesta situação, tornando-se, assim, seu *salvador*. Permanece aí, uma *dívida* a este amigo.

Estes traços, retornam na fantasia do sujeito justo no momento em que seu pai o impelira a desposar uma mulher rica, repetindo-se aqui, o conflito *mulher rica X mulher pobre*. Contudo, se o pai optou pela *mulher rica*, o filho decide não resolver o conflito, ou seja, decide não decidir, advindo sua implacável dúvida.

A dívida que o pai lhe deixa de *herança* também reaparece em sua fantasia, o que pode ser observado no episódio dos óculos. É como se os seus óculos, dissessem respeito à sua própria visão de mundo, à sua própria fantasia, às lentes através das quais tinha acesso à cultura, a sua família e a si próprio.

Assim, ao encomendar novos óculos, estava na suplência de um ajuste em sua fantasia, a fim de que sua angústia frente ao Real diminuísse, de que a ambivalência que estava vivenciando se resolvesse, a fim de que sua “diplopia” - “doença que duplica a imagem de uma visão” - fosse corrigida.

Em seu sintoma, devia pagar ao Tenente A, para que este desse o dinheiro à senhora do correio, a fim de que assim, esta entregasse a referida soma ao Tenente B, e para que, por fim, este o devolvesse ao Tenente A. O paciente é impulsionado a este ato, com o pensamento de que, a não conclusão deste ritual culminaria em catástrofes àqueles a quem ama (seu pai e a dama que admirava). De que, por exemplo, ratos iriam adentrar no ânus destas pessoas tão valiosas ao rapaz.

Como se observa, tal dívida, não pode ser compreendida por uma lógica racional consciente, e, se por um lado, o jovem queria um movimento linear e de conclusão, acaba por produzir um movimento circular e de infinitude.

Fato curioso, é que, ao invés de se dirigir diretamente à senhora do correio, segue para Viena, onde encontra Freud e inicia seu tratamento.

Já em tratamento com Freud, o jovem obsessivo, sob o efeito da transferência, indica uma conexão entre, em alemão, *Ratten* (ratos) e *Raten* (prestações). Acerca do

pagamento da análise, por exemplo, o paciente, em determinado momento, comete o seguinte ato falho: “Tantos florins, tantos ratos”, quando provavelmente queria dizer: “Tantos florins, tantas prestações”. A partir daí, Freud articula :

Aquilo que a punição com ratos nele incitou, mais do que qualquer outra coisa, foi o seu *erotismo anal*, que desempenhara importante papel em sua infância e se mantivera ativo, por muitos anos, por via de uma constante irritação sentida por vermes. Desse modo, os ratos passaram a adquirir o significado de ‘dinheiro’. (FREUD, S., 1925, p. 214

Neste momento, é a sonoridade dos significantes e suas movimentações em cadeia - isto é, a musicalidade da linguagem - que mostra o seu lugar na estruturação da neurose. Ela parece revelar que regência há no investimento erótico do corpo.

Portanto, a dúvida/dívida que o dividia, era: atendia à demanda do pai, se casando com a dama rica ou escolheria a dama pobre, contrariando o pai? Ou melhor: pagava ou não a dívida que era de seu pai e que lhe fora deixada por herança? Ou ainda: amar ou odiar?

O seu mito e sua música, se articulam fazendo borda ao furo. Ao que o corpo é afetado, contando e cantando a sua neurose.

Mas há uma falta no corpo. Reentrâncias e orifícios no corpo (boca, ânus, ouvidos,...) e seu bordejamento pela libido, apontam relações de objeto. No presente caso, uma relação entre ânus e dinheiro.

Diz Lacan, que o objeto do homem dos ratos, tal como é característico na neurose obsessiva, se tornou “tantalizante”². Isto é, precisa estar inalcançável, visto que o encontro com tal objeto, seria equivalente ao pagamento da dívida, o que em última instância seria a própria desfragmentação de sua fantasia. Se isso ocorresse, seu mito de origem não teria mais razão de ser, não teria mais função.

Assim, o objeto foi mortificado, tendo sido anulado todo movimento inerente a ele. Isso, na tentativa de que as suas ambigüidades sejam aplacadas.

² Referência ao mito de Tântalo.

É por isso, que Lacan afirma que o que se dá aí é uma “identificação de ordem mortal”. Dito de outra forma, o obsessivo, para não ter que decidir, deixa para a morte a responsabilidade de resolver o conflito da dúvida no amor.

Acerca disso, Freud já dizia que “esses neuróticos carecem do auxílio da possibilidade da morte, sobretudo a fim de que ela possa servir de solução dos conflitos que eles não resolveram.”

Bem, talvez seja mesmo uma gesta fúnebre e ao mesmo tempo amorosa a que é cantada pelo obsessivo na busca de um posicionamento diante do furo presente na linguagem. Será que não foi isso que Tito Cardoso e Cunha percebeu ao retomar o canto mítico do xamã panamenho?

Não sabemos. Mas ao menos, parece que o canto causou na índia um certo efeito de cura no corpo. E quem sabe um (*a*)mortecimento de sua falta...

REFERÊNCIAS

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1958.

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*. O Campo do Signo. Volume I. Tradução de Álvaro Cabral. Bauru: EDUSC, 2007.

FREUD, Sigmund. *Notas Sobre Um Caso de Neurose Obsessiva*. Tradução de Alix & James Strachey. Edição Standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume XX.

LACAN, Jacques. *O Mito Individual do Neurótico*. Tradução de Brigitte Cardoso e Cunha et al. 2ª Edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987 .

LÈVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LÈVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1996.

Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise. v.5, n.2: 95-103, dez. 2007.

**BETWEEN THE MYTH AND THE MUSIC: SOME POINTS ABOUT THE
STRUCTURE**

ABSTRACT:

What is the relation between music, myth and language? Parting this question, we cross some points developed by Lévi-Strauss, Freud and Lacan. Therefore is possible to notice a deep relation between those three. This possibilitate us to show an interlacement of the sound, sense and language, which ravelus us a flaw inner its structure by articulating the myth and the music..

KEY-WORDS: Music; Myth; Language; Structure; Neurosis; Body; Flaw;

ENTRE LE MYTHE ET LA MUSIQUE: DES REMARQUES SUR LA STRUCTURE

RÉSUMÉ:

Quelle est la relation parmi la musique, le mythe et le langage? À partir de cette question, on parcourt quelques points développés par Lévi-Strauss, Freud et Lacan. On peut donc percevoir une profonde relation parmi ceux-ci, ce qui possibilite annoncer un entrelacement de la relation du son, du sens et du langage qui articulant le mythe et la musique, nous révèle un point de manque inhérent à sa structure

MOTS-CLÉ: Musique; Mythe; Langage; Structure; Névrose; Corps; Manque;

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanalisebarroco.pro.br

www.psicanalisebarroco.pro.br

ANTONIN ARTAUD: ARTE E ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Sonia Borges¹

RESUMO:

Artaud (1896-1948), escritor laureado com o maior prêmio de literatura da França, fez um uso nada habitual da língua. A poesia, seu “sintoma literário”, foi o invariante em sua diversificada produção. Poeta, ensaísta político, dramaturgo, roteirista, ator, artista plástico, Foucault o coloca como um dos pilares da literatura e mesmo do pensamento moderno. Ao longo de sua vida, suas criações poéticas adquiriram o estatuto de artefatos para a recriação do homem e da vida humana, instigando-nos, inclusive, a repensar o lugar da arte nas culturas.

Palavras-chave: Psicanálise; Arte; Literatura; Criação.

1

Professora do Mestrado em “Psicanálise, saúde e sociedade” da Universidade Veiga de Almeida/RJ. Psicanalista dos “Fóruns do Campo Lacaniano/RJ”.

A pesquisa sobre os “procedimentos lingüísticos” na psicose, em cada caso, além de extremamente interessante, é uma exigência para o refinamento da teoria e da clínica psicanalíticas. Escritor premiado, Artaud (1896-1948) fez um uso nada habitual da língua. O fazer poético, seu “sintoma literário”, foi o invariante em sua diversificada produção. Poeta, ensaísta político, artista plástico, dramaturgo, roteirista e ator de teatro e cinema, Foucault o considera como um dos pilares da literatura e mesmo do pensamento moderno (FOUCAULT, 1986). Ao longo de sua vida, seu trabalho foi assumindo um significado cada vez mais amplo, seus “poemas-corpo” adquiriram o estatuto de artefatos cuja finalidade seria de recriação do homem e da vida humana, instigando-nos, inclusive, a repensar o lugar da arte no mundo contemporâneo. Uma simples leitura de seus textos é capaz de desestruturar esquemas rígidos de compreensão do mundo e mobilizar novos horizontes de percepção.

A partir dessas idéias já é possível entrever o interesse que Artaud exerce sobre a psicanálise. O fazer poético interessa à psicanálise. Para Lacan é uma referência primordial para desenvolver as suas idéias quanto ao sujeito do inconsciente, à verdade, ao desejo, à fantasia, à sua invenção primeira, o objeto *a*, e ainda ao nó borromeano. Em 1977, no seminário “L’insu”, adverte: “Estar eventualmente inspirados pelo que é da ordem da poesia, para interferirmos como psicanalistas? Isto é precisamente para o que quero orientá-los. (...) É porque uma interpretação justa extingue um sintoma que a verdade se especifica por ser poética.” (LACAN, 1976/1977: lição de 19/04).

Nos últimos anos de sua vida, Artaud escreveu o melhor de sua obra, cerca de quatro mil páginas. Artaud não podia parar de escrever. Trazia sempre um caderno escolar no bolso interno do casaco onde escrevia o tempo todo. Mesmo nos nove anos que passou internado em clínicas psiquiátricas, em condições subumanas, sob eletrochoques, mantinha uma interlocução, através de cartas, com importantes intelectuais da época. Seu conteúdo é o mesmo de seus pequenos cadernos, no entanto, bastante reelaborados.

Este “escrever sem parar” de Artaud teria a mesma função que o “pensar sem parar” de Schereber? Ou que o “trabalhar sem parar” do Bispo do Rosário? Para Quinet:

(...) tanto um quanto o outro foram levados a realizar o impossível do imperativo do gozo, que é, ao mesmo tempo, um imperativo de significantizar o real: Schereber com o pensamento, o Bispo com o inventário do mundo coisificando a linguagem e literalizando as coisas. (QUINET, 1997, p. 229).

Escrever sem parar, foi certamente para Artaud o seu modo de lidar com a Coisa não esvaziada de seu gozo pela castração. De um modo geral, a arte tem esta função na psicose. Mas, qual a originalidade da posição subjetiva de Artaud, em que pode alimentar o questionamento sobre a arte e a sua função na psicose?

Artaud não podia parar de escrever poesia, poesia amplamente reconhecida: seus ‘poemas–corpo’ são considerados como uma resistência à degradação não só de si mesmo, mas da cultura européia: “a verdadeira cultura — diz Artaud — age por sua exaltação e sua força, mas o ideal europeu da arte visa jogar o espírito numa atitude enfraquecida que assiste a sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, que engendra, em resumo, a morte.” (ARTAUD, 2004, vol. IV, p. 12).

Mas, por que a poesia? Pode-se pensar que o dizer poético realiza a proeza de criar a memória do que se esqueceu no dito. Há na poesia operações languageiras que estão além das regras da gramática, da sintaxe, da semântica que a fazem capaz de replicar aos efeitos de alienação próprios ao exercício da linguagem dominante nas culturas. Seria, então, a poesia contra o inconsciente... Ainda que não o tenha explicitado assim, parece ter sido esta a aposta de Artaud. Em livro dedicado a Van Gogh, que alguns consideram como seu duplo e a quem chamou de “suicidado pela sociedade”, ressalta o poder da arte sobre a construção das subjetividades:

(...) seus girassóis de ouro brônzeo estão pintados: eles estão pintados como girassóis e nada mais, mas para compreender um girassol natural é preciso agora recorrer a Van Gogh, do mesmo modo que para compreender uma tempestade natural, um céu tempestuoso, um prado natural, já não se pode fazê-lo sem recorrer a Van Gogh. (ARTAUD, 1993, p. 72).

Estaria nisto o que desperta o interesse da psicanálise pela poesia?

Numa postura definitivamente anticartesiana, antimetafísica e antecipando-se a mais moderna perspectiva marxista, Artaud pensou o pensamento e as práticas sociais de sua época com seu fazer poético. Adiantando-se a Foucault e ultrapassando mesmo as suas concepções sobre a “microfísica do poder”, sua sensibilidade o fez entrever formas muito mais sutis de controle social. É sob essa ótica que a sua expressão “corpo sem órgãos”, bem conhecida inclusive pelos estudos deleuzianos, deve ser entendida. O “corpo sem órgãos” é uma proposição de “descolonização do corpo” do controle sutil de mecanismos difusos de poder que, para além mesmo dos espaços de confinamento da escola, da fábrica, ou do manicômio, estendem suas redes de controle sobre nossos impulsos e desejos. Descolonização pela palavra poética:

Fizeram o corpo humano comer,
Fizeram-no beber, para evitar fazê-lo dançar.
(...) e não haverá revolução política ou moral possível enquanto o homem permanecer magneticamente preso nas suas mais elementares e mais simples reações nervosas e orgânicas.
(ARTAUD, 2004, vol. XIV. p.1333).

O “escrever sem parar” foi o artifício, a “arte-ofício”, do qual lançou mão para manter a sua fidelidade à poesia. É, inclusive, importante lembrar que a confusão entre arte e loucura, tão presente quando se trata do “assunto Artaud”, deve ser vista com muita desconfiança. Ele aspirava à reinvenção de um saber, de uma “ciência” que possibilitasse o domínio de procedimentos que nos liberariam de certas formas já sedimentadas, através de processos do refinamento da percepção e da consciência. Se a religião é dogmática, a filosofia é ideológica. A razão deve ser lógica. A poesia tem o privilégio de ser equívoca. Artaud visava criar estratégias para viabilizar “espaços vazios”, “vácuos” onde poderia nascer uma “linguagem antes da linguagem”, um “pensamento antes do pensamento”. E não se trata apenas do espaço físico, real, mas de um “outro espaço”, anterior à própria linguagem, que a poesia atrai, libera, resguarda, por sua própria estrutura. O ato artístico repetiria, num certo nível, o ato da criação.

Este objetivo esteve sempre no centro da ética com que Artaud regulou toda a sua vida e que teve como efeito a construção do que Foucault chamou de uma “estética da existência”. Mas, longe da estética idealista do romantismo alemão, estética no sentido nietzscheano: determinação da vontade e exaltação da vida. O que seria um autêntico alienado, perguntava-se Artaud? Não seria um homem que preferiu tornar-se louco, no sentido em que isso é socialmente entendido, a conspurcar uma certa idéia superior da honra humana? Se considerarmos, com Alain Badiou, que “um Homem o é precisamente pelo que o faz diferente de uma vítima, algo diferente de um ser-para-a-morte, em grandes ou pequenas circunstâncias, por pequenas ou grandes causas” (BADIOU, 1994, p.13), então podemos pensar em Artaud como um Homem. Mas, as mudanças pretendidas, a arte como operação para refazer-se, exigiria uma operação rigorosa e às vezes cruel. O significante “crueldade” tem um sentido muito próprio em Artaud, trata-se de cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios. Artaud não só pensou, mas ensaiou ações que poderiam favorecer as mudanças sonhadas nos vários espaços em que interferiu com sua arte.

Artaud buscava obter o Outro, depurá-lo do que julgava o mal supremo, ou seja, da Metafísica com seu poder de assujeitamento do homem: “como algo furtivo me arrebatava as palavras que eu encontrara, diminuí minha tensão mental, que passo a passo destruí, em sua substância, a massa dos meus pensamentos, que me arrebatava até a memória (...)” (ARTAUD, 2004, XVI, p.172). Acreditava no poder transformador da arte, tendo o cuidado de afastar de seus textos quaisquer resquícios de uma psicologia, considerando-a como resquício da metafísica. Visa o rompimento dos dualismos idealistas: sensível/inteligível, corpo/alma, essência/existência, conteúdo e forma, dentro e fora, responsáveis pela dicotomia entre pensamento e vida:

O sentido da modificação integral, e pode-se dizer até mágica, não do homem, mas daquilo que no homem é ser, porque o homem verdadeiramente cultivado traz o espírito no seu corpo; é o seu corpo que a cultura trabalha, o que equivale a dizer que trabalha ao mesmo tempo o espírito. (Ibid., vol. VII, p.189).

Enquanto a metafísica purga a mente da ambivalência dos sentidos e cultiva a descorporização do espiritual, Artaud buscou criar “artefatos” para a reconstrução dos corpos: uma experiência intelectual que, por se enraizar no corpo, inclui os vários planos da experiência humana: afetivo, sensorial, imaginário, racional etc. As “máquinas perfurantes”, figuras insistentes de seu universo plástico, são metáforas coerentes com a sua idéia de uma “*estética da existência*” que suporia “*gestos cruéis*”, perfurar, golpear e cortar: “Como?/por um golpe/ante-lógico/ante-filosófico, /ante-intelectual, /ante-dialético, /da língua/através da insistência de meu lápis negro/e isto é tudo.” (ARTAUD apud KIFFER, 2003, p.198). O teatro foi uma destas “máquinas de guerra”, para usar a expressão de Deleuze, que também o considerou como seu precursor:

O teatro não é uma parada cênica em que se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas esse cadinho de fogo e de verdadeira carne em que, anatomicamente, pela trituração dos ossos, de membros e de sílabas, os corpos se refundem, e se apresenta física e naturalmente o ato mítico de se fazer um corpo. (ARTAUD, 2004, Vol. IV, p. 49).

“A realidade não é senão constituída pela fantasia, é a fantasia que dá matéria à poesia”, diz Lacan, ainda em “L’insu” (LACAN, 1976/1977). E na psicose? Que papel teria o delírio? Mas, podemos também perguntar, de que realidade Lacan está falando, se também define psicanálise e poesia como logros, neste mesmo seminário:

A psicanálise é um logro, não mais que a poesia (...). A poesia se funda precisamente sobre essa ambigüidade de que falo, e que qualifica de duplo sentido. (...) Se, com efeito, a língua é fruto de uma maturação, de uma madurez que se cristaliza no uso, a poesia resulta de uma violência feita a esse uso. (Ibid.: lição de 15/2)

As características dos textos de Artaud talvez possam favorecer a compreensão do que diz Lacan. Tomemos dois versos como lugar para esta reflexão:

Se quiserem podem me meter numa camisa de força
Mas, não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
Então o terão libertado dos seus automatismos.

E devolvido a sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas.

Extraído de “Para terminar de vez com o julgamento de Deus”. (ARTAUD, 2004, vol. XIV, p.1334).

Mauloussi toumi
tapapouts hemafrts
emajouts pamafrot toupí pissrout
rapajouts rkampfti.

Extraído de “Interjeições”. (Ibid, loc. cit., p.1335).

Toda produção literária, à primeira vista, seria metafórica, representaria A Coisa, no sentido de que só pode ser representada por outra coisa. No entanto, Artaud, nos dois versos acima, provoca um entrave à operação de significância, ou seja, à operação própria do significante que é a de produzir metáforas. O suposto significado das palavras não comparece, deixando lugar para efeitos poéticos que podem ser quaisquer. Pode-se pensar, com Lacan, que esses efeitos são frutos da “violência da poesia”. Na poesia de Artaud não se trata do jogo do significante, mas de artifícios com a letra que nos remetem a relações singulares entre R.S.I²: “O significante está no simbólico, a letra e a escrita no real”, diz Lacan no seminário “De um discurso que não seria do semblante” (LACAN, 1970/1971).

Psicanálise e poesia são definidas como logro: ambas incorrem no campo do real para defrontar-se com o não-sentido, ou o vazio central. Logro ou ficção, já que ambos prometem um S2 para um S1, isto é, um sentido, mas o que surge é o objeto *a*. Mas a verdade quer falar a todo custo e ela emerge nas palavras. Por isso o poeta, cujo ser de poeta está dado

² R.S.I.: Letras relativas à estrutura do nó borromeano, com o qual Lacan nos apresenta o enlace próprio ao desejo humano. Nenhum dos três registros — real, simbólico e imaginário — é redutível aos demais.

nas palavras que enuncia, poderá permitir que a verdade fale. Da mesma forma que numa análise se espera que a verdade do falante fale. O poeta diz, sem saber, qual a lógica do inconsciente.

No primeiro verso, Artaud se serve da condição de “furo” do significante de modo a confundir os registros da beleza, do grotesco, do humorístico e do trágico, como se pode perceber no primeiro verso. Sua poesia causa, então, estranheza por fazer objeção à verdade imaginária do senso comum. Pode-se dizer que, por seus efeitos sobre o leitor, aproxima-se mais do Sublime que do Belo. Para Kant, a Beleza acalma e reconforta, o Sublime excita e agita. A Beleza nos proporciona prazer, enquanto “o objeto apreendido como sublime o é com uma alegria que só é possível por intermédio da dor.” (KANT, 1979, p.98). O sublime está para além do princípio do prazer, é um prazer paradoxal proporcionado pelo próprio desprazer. Não é esta uma das definições lacanianas do gozo?

O segundo poema, como ocorre nos últimos trabalhos de Artaud, é constituído pelas glossopoéticas, para usar a expressão de Derrida (DERRIDA, 1995, p.161). Conforme Kiffer, um recurso estilístico que é “um golpe da língua contra a própria língua, oferecendo-se maior autonomia à letra” (KIFFER, 2003, p.195). São inusitadas relações entre fonemas, fragmentos de palavras, de cadeias significantes que implicam, inclusive, a passagem de uma língua para outra por meio de homofonias translingüísticas. São invenções advindas de um jogo entre escrita e leitura que realizam, ora um não-sentido, ora um excesso de sentido. O leitor de Artaud se sente surpreendido pelo efeito de enigma, de equivocação, que essa escrita provoca. Trata-se, conforme Artaud, “de deixar cair o olho”, porque, quando, sobre as letras, incide a voz, dá-se o efeito poético. Referindo-se a Joyce, Lacan chamou de “fonação” a este artifício, modalidade de uso da língua que faz suplência à norma fática. Com este procedimento, Artaud visa a construção de palavras, denunciando como gastas as que estão em uso na cultura.

Pode-se pensar que o “empuxo à criação”, próprio da psicose, teria como efeito uma maior liberdade no uso da língua. Esta possibilidade seria dificultada ao neurótico, pois a significação fática tende a obturar o campo da significação.

Em 1977, já bem ao final de seu trabalho, Lacan nos remete à poesia, tomando a língua chinesa como exemplo privilegiado. Observa que os poetas chineses não reduzem a sua poesia à escrita: “Há algo que transmite o sentimento de que não estão reduzidos a isso, é que eles canturream.” (LACAN, 1977/1978). A poesia, afirma, tem “ressonâncias sobre o

corpo”, ressonâncias que evocam a pulsão. Refere-se ao traçado do ideograma chinês para vincular olhar e voz ao “gozo puro da caligrafia” (LACAN, 1968/1969).

Certamente também deriva desse gozo a rebeldia de Artaud. Na sua determinação de fazer da escrita lugar de superação do dualismo alma/corpo, não só criticava a escrita convencional, como a língua francesa lhe parecia de uma pobreza insuperável. Os caracteres convencionais lhe pareciam “rebeldes à significação”, de modo que em sua escrita estão presentes sinais com diferentes cores e espessuras, modificações do traçado das letras, além de sinais gráficos que inventava. Em seus escritos, tratava-se, como dizia, não de destituir à língua francesa de suas qualidades, mas de “conseguir uma circulação entre o corpo do poeta e o corpo do poema”. No trecho extraído de um de seus textos mais importantes, “Para se acabar com o julgamento de Deus” — Kré puc te/kré puc te/Pec li lê/kre pec ti lê/ekruk pe” (ARTAUD, 2004, vol. XIII, p. 70) —, as consoantes consoam, ressoam de modo que fica evidenciada a “implantação do significante no corpo”: “Por que escrever?/Há uma linguagem não impressa com a qual eu comerei a impressa./Essa linguagem está inscrita em um corpo sem letras.”(ARTAUD apud BRUNO, 1999, p. 167).

Na poesia de Artaud, a forma é conteúdo e o conteúdo é forma. A apreensão do seu efeito poético depende tanto da audibilidade quanto da visibilidade. E há também uma unidade temporal e espacial a ser apreendida por traz de seus versos que faz pensar na forma selvagem da pictografia ou dos hieróglifos. Mas, em Artaud, o recurso a jogos lingüísticos, efeitos plásticos, não é pura invenção de formas sofisticadas de expressão. Faz ácidas críticas a Lewis Carrol, recusando qualquer semelhança entre seus recursos lingüísticos. Seus jogos com a língua se restringiriam a uma linguagem de superfície. Considera Carrol como um mundano bem educado, um esnobe inglês que não sentiu o que é uma linguagem em profundidade, — ou seja, sua referência ao sofrimento, à morte e à vida.

No Seminário, “De um discurso que não seria do semblante”, Lacan também manifesta a esperança de que a psicanálise tome a poesia como modelo, porque nos introduz num registro diferente, o do vazio, do sem sentido. A prática da poesia “nos coloca em condição de tratar o Real pelo simbólico.” (LACAN, 1968/1969). A poesia busca veicular este pouco-de sentido que é o objeto *a*. Mas como não o faz pela via da significação desvela esta impossibilidade. Lacan experimenta esse gozo da letra fazendo, no seminário dedicado a Joyce (1999), um trocadilho translingüístico: “who ails tongue coddeau a space of dumbillsilly?” que, se lido em voz alta, faz: “ou est ton cadeau, espèce d’imbecile?”

Samuel Beckett terminou seu maravilhoso livro, “O inominável”, com as palavras: “É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar”. A leitura dos textos e a vida de Artaud parecem indicar que foi a esse imperativo que obedeceu, legando-nos o que foi amplamente reconhecido como uma Obra.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Oevres*. Paris: Éditions Galimard, 2004.
- _____: *Van Gogh; o suicidado da sociedade*. Tradução: Ferreira Goulard. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução: Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relum  Dumara, 1994.
- BRUNO, Pierre. *Antonin Artaud; realit  e poesie*. Paris: L’Harmattan, 1999.
- DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representa o.” Em: *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Segunda Edi o. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Historia da sexualidade; o cuidado de si*. Tradução: Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A.Guilhon Albuquerque. Oitava Edi o. São Paulo: Graal, 2005. Volume 3.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução: Valério Rodhen e Antonio Marques. Segunda Edi o. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KIFFER, Ana Maria. *Antonin Artaud; uma poética do pensamento*. Coru a: Biblioteca Arquivo–Teatral, 2003.
- LACAN, Jacques. (1968/1969). *O seminário, livro 16; de um Outro ao outro*. Inédito.
- _____: (1970/1971). *O seminário, livro 18; de um discurso que não seria o do semblante*. Inédito.
- _____: (1974/1975). *Le séminaire, livre 23; le sinthome*. Paris: Seuil, 2006.
- _____: (1976/1977). *O seminário, livro 24; l’insu que sait de l’une b vue s’aile   mourre*. Inédito.
- _____: (1977/1978). *O seminário, livro 25; o momento de concluire*. Inédito.
- QUINET, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

ANTONIN ARTAUD: ART AND AESTHETICS OF EXISTENCE.

ABSTRACT:

Artaud (1896-1948), a writer who was awarded the most important prize of literature of France would make a very unusual use of the language. Poetry was his invariable “literary symptom” throughout his so varied production. Poet, politics essayist, playwright, scriptwriter, actor, plastic artist, Foucault regards him as one of the pillars of literature as well as of modern thought. Throughout his life, his poetic creation was considered to be an artifact for the “reinvention” of the man and the human life, which makes us think carefully about the place of art in different cultures.

KEY-WORDS: Psychoanalyse; Art; Literature; Creation.

ANTONIN ARTAUD: L'ART ET L'ESTHÉTIQUE DE L'EXISTENCE

RÉSUMÉ:

Antonin Artaud, écrivain lauréat d'un des plus grands prix littéraires français, a fait un usage très particulier de la langue. La poésie, son "symptôme littéraire", a été un invariant dans sa production si diversifiée. Poète, essayiste politique, dramaturge, scénariste de films, acteur, plasticien, Foucault le voit comme l'un des piliers de la littérature, voire de la pensée contemporaine. Ses créations poétiques ont acquis le statut d'artéfacts pour la recréation de l'homme et de la vie humaine, nous incitant, entre autres, à repenser la place de l'art dans les cultures.

MOTS-CLÉ: Psychoanalyse; Art; Littérature; Création.

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanalisebarroco.pro.br www.psicanalisebarroco.pro.br

Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise. v.5, n.2: 85-94, dez. 2007.

A ARTE DE ALMODÓVAR

Ana Costa¹

RESUMO:

O texto trata da arte do cineasta Pedro Almodóvar, fundamentando nos conceitos de feminino e barroco. No que se refere ao primeiro, traz tanto o desdobramento da histeria, em diferentes filmes, quanto a referência aos gozos. Destes, propõe sua aproximação com a arte barroca, como expressão possível do corpo gozante.

PALAVRAS-CHAVES: Corpo. Gozo. Barroco. Cinema.

¹ Professora Visitante do PPG em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Analista Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA).

Almodóvar desenvolve a rara arte de narrar um mesmo tema, de forma sempre renovada e visceral. Quem não sabe sobre o quê tratará seu próximo filme? No entanto, é sempre uma surpresa cada dobra, cada véu, cada segredo, – *La flor de mi secreto* – na árdua tarefa, que parece ser a sua, de tentar desvendar um certo enigma do feminino. Proponho-me, neste artigo, a acompanhar uma determinada passagem, realizada pelo cineasta, de uma apresentação da histeria - nos filmes iniciais - para o tema do gozo feminino.

Mas, para além disso, este autor consegue interpretar um espírito contemporâneo - completamente imerso nele, de dentro dele - a tal ponto que nos confundimos na sua ficção. Em seus primeiros filmes parecia mais evidente o efeito de *non sense* e ironia. Nos atuais, esse mesmo *non sense* não nos surpreende e, ao contrário, nos faz chorar. Tratarei de dois de seus filmes que fazem um contraponto entre si na temática do feminino: são eles *Tudo sobre minha mãe* e *Fale com ela*.

Inicialmente, apresentarei algumas idéias que me ocorreram ao assistir *Tudo sobre minha mãe*, que me fizeram pensar num certo desdobramento da histeria no tempo: esta não se representa sempre da mesma forma e se modifica conforme os contextos. O filme trata da personagem chamada Manuela, que perde seu único filho e resolve retomar um laço com seu passado. Decide isto depois de ler no diário do filho a queixa de que ela excluía a fala sobre a vida de seu pai da relação dos dois. A circunstância onde o filho morre é por um atropelamento, em função de ter querido ir atrás de uma atriz para pedir autógrafo. É aqui onde se cruzam os tempos. A atriz encenava Blanche, a histérica de “Um bonde chamado desejo”, peça teatral que passou ao cinema (anos 50), trazendo sucesso ao então jovem Marlon Brando e a Vivian Leigh. Duas coisas, que no filme são apresentadas como acessórias, chamaram-me a atenção: a encenação da peça e a encenação do pedido de doação de órgãos. O órgão, ali, tem um suporte muito particular.

Pois bem, para resumir a história, Manuela, de atriz passa a sujeito – de trabalhar na encenação da mãe consultada sobre a doação de órgãos, passa a precisar decidir pela doação de órgãos de seu filho morto. Em Barcelona – cidade onde morou com o marido transformado em travesti - encontra apoio em Amparo (outro travesti). Toma dois caminhos de doação pessoal: cuidar de Rosa, a freira grávida de seu ex-marido, e trabalhar para Huma, a atriz da peça “Um bonde chamado desejo”, último traço do olhar do filho.

Esse é apenas um dos resumos da história (quem conta, já interpreta), onde acontecem muitas tiradas preciosas, pérolas de ironias que vão no ponto. Numa delas, Amparo ao mencionar todo silicone e plásticas que lhe modelaram o corpo, diz mais ou

menos o seguinte: só somos mulheres quanto mais próximas chegamos do que sonhamos ser; no que transforma o “ser” corporal em ficção. Outra, é o fato de a mãe de Rosa (a freira contaminada com HIV) ser falsária de obras de arte famosas. Assim, falso e real se encontram e se superpõem.

Sabemos que as descrições sobre a histeria começaram centradas na representação do órgão, e a conversão era sua expressão característica. É assim que o aspecto “representação” se confunde com encenação e falsidade. O “falso” órgão (que põe em causa um “falso” saber) sempre foi objeto de disputa entre as histéricas (preponderantemente mulheres) e os médicos. Para dizer rapidamente, esse “falso” aparece tributário de uma reivindicação constantemente dirigida ao pai. A clássica mulher insatisfeita tematiza uma posição de reivindicação, na histeria, de um homem “de verdade”, que lhe dê um órgão “real”. A histeria clássica confunde mulher insatisfeita e infantilismo, na suposição de que algo lhe é devido.

Parece-me que o pano de fundo do filme é o desdobramento inter-geracional da representação dessa mulher insatisfeita. Nesse ponto, “Um bonde chamado desejo” – a peça dentro do filme – tem relevância. Relembrando a história da peça², Stela e seu marido (uma espécie de macho brutalizado) recebem a irmã dela – Blanche – em sua casa de subúrbio. A personagem de Blanche é uma representação clássica da fantasia de A mulher. Ela se alimenta do engano e da encarnação forçada da fragilidade, tão esvoaçante e etérea como seus vestidos. Entra em rota de choque com o marido da irmã, que encarna a fantasia do homem de “verdade” (encenação forçada do grande macho viril, que bate na mulher). Assim, os dois excessos – o grande macho e A mulher – aparecem como verso e reverso de uma mesma questão. No meio, Stela, aquela que ama os dois.

Se supusermos uma espécie de continuidade no tempo entre “Um bonde chamado desejo” e “Tudo sobre minha mãe”, poderemos considerar Manuela como uma Stela contemporânea³. Ela parece essa testemunha da vida, tal qual ela se mostra, escolhendo simplesmente amar, e não “ser” ou “fazer” isto ou aquilo. Nesse sentido, ela é sempre levada, de um lugar a outro, pelos laços que faz. E Blanche, onde estará? Certamente em Huma⁴, mas muito particularmente em Esteban/Lola, o ex-marido travesti. É no travestismo que se representa a fantasia de mulher que as Blanches encarnavam.

² A peça foi escrita por Tennessee Williams.

³ Por sinal, parece ser isso que o autor sugere, quando Manuela substitui a atriz que fazia Stela, por saber “seu papel de cor”.

⁴ Tem uma brincadeira do autor com o nome da atriz, que ela mesma revela: é alusivo a fumaça, ao que se desmancha no ar, último traço da vaporosa Blanche original.

Pode-se dizer que o tema de Almodóvar parece ser o fascínio pela fantasia de mulher e, muito mais, pela mulher como fantasia. Ela também surge signatária da fantasia do macho, a quem ele não poupa. Nesse sentido, no seu primeiro filme a fazer sucesso entre nós (“Mulheres a beira de um ataque de nervos”), é onde isso melhor se mostra. A mulher como fantasia está na preocupação excessiva com as vestes e também na teatralidade⁵ da insatisfação. A personagem de “Mulheres...” está no fundo do poço porque foi abandonada grávida. Ela desmaia, chora desesperada, tenta suicídio, mas nunca descuida do visual: troca de roupa a cada cinco minutos, para cada pessoa que chega, a cada ocasião de saída, sempre lembrando dos adereços, é claro (brincos, maquiagem e de fazer as combinações corretas). O macho como fantasia está nesse personagem narcisista, que tem uma palavra de conquista para cada mulher, clichê do microfone para uma platéia particular (cena inicial de “Mulheres...”).

Mesmo que para o autor o foco sejam as mulheres, o que ele tematiza é a identidade sexual como fantasia. “Fantasia”, aqui, não é uma denúncia: não é uma acusação de que ali se encarna algo falso, cuja essência estaria em outro lugar. O que se pode interpretar de seus filmes é que a aparência é a própria essência da identidade: não há nada que se sustente “por trás”, ou mais profundo: nem natureza corpórea, nem uma suposta transcendência abstrata.

É diferente da peça de T. Williams, cuja homenagem ele presta. Em “Um bonde chamado desejo” as personagens de Blanche e Stanley (o grande “macho”) aparecem como restos caricatos de uma herança dilapidada: nada menos que a derrocada do patriarcalismo sulista dos EUA. Williams deixa entrever uma crítica ao patriarcalismo como promotor das caricaturas de homem e mulher (ou seja, como produtor de ilusões, logo, de histerias). Assim, as “fantasias” de homem e mulher (que termina, como ápice, na internação de Blanche louca), para esse autor, seriam responsáveis pela alienação e miséria subjetiva das personagens. Resta para Stela – a que não se engana porque não quer saber – o consolo de ter um filho.

Pois bem, talvez pudéssemos dizer que, com o desdobramento, no tempo, da mulher insatisfeita, ou seja, na passagem da obra de Williams à de Almodóvar, Manuela/Stela perdeu o que na fantasia se representava de ilusão. Se com Almodóvar a fantasia pode mostrar o que é nem por isso perde seus efeitos na função de mediadora das relações. Talvez o que se

⁵ As mulheres almodovarianas sempre trazem a função de fabricação de fantasias: atrizes, apresentadoras de TV, escritoras...

acentue ali seja um maior reconhecimento da solidão que o abandono da ilusão provoca. É assim que ilusão não se confunde necessariamente com fantasia, na medida em que esta é suporte da possibilidade de representação.

Palavras que não dizem

O outro filme que destaco é “Fale com ela” (*Habla con ella*), que convoca-nos a uma participação – a “ver-se olhando”. Faz contraponto ao filme anterior em duas questões: a primeira, no que diz respeito ao lugar do espectador; a outra, trata de uma volta a mais no tema do feminino, abordando-o pela questão do gozo. No filme, a narrativa almodovariana é barroca: corpos em sofrimento, formas que se transmutam e se superpõem. A arte barroca tem a propriedade de transformar o padecimento em gozo, onde entra a apresentação da paixão. A paixão almodovariana se desdobra no drama, esticando até seu limite de suportabilidade. Outra peculiaridade da arte barroca é a construção alegórica. A alegoria dá-nos o suporte de figuras que permitem representar situações onde a interpretação nos escapa. É por esse meio que o autor vai lidar com o que sempre resta indefinível, dedicando-se a apresentar alegorias do gozo feminino: figuras que permitem abordar o inabordável.

Na entrada das primeiras cenas uma apresentação de ballet: *Café Müller*, de Pina Bausch. Trata-se da encenação de dois corpos de mulheres em movimentos transbordantes, sem limite, estatelando-se pelas paredes, esvaindo-se mudas numa espécie de gozo desesperado. No meio do palco um homem observa impotente, sem outro recurso que o afastar das cadeiras vazias. Na platéia dois homens são focados: um que chora do espetáculo e outro que o observa. A cena seguinte mostra um outro corpo de mulher: como o reverso do gozo feminino mostrado no início. Num hospital, um corpo nu de uma jovem em coma é manipulado na sua higiene cotidiana. Os contrastes criados pelas cenas já nos produzem – pelas construções alegóricas – a experiência de uma verdade indefinível, que se aloja com intensidade dramática. O mutismo que se encarna nos corpos das mulheres joga sua partida com diferentes representações: na primeira cena são mulheres mais velhas, com excesso de vida e movimento que transbordam até a morte; na segunda cena é uma jovem sem movimento, cuja ausência do erotismo mantém o corpo com sobrevida artificial. No meio desse universo, os homens: prisioneiros enquanto filhos dedicados, ou enquanto virilidade impotente.

O que vai ser construído como ficção, para colocar em ato essa alegoria, é a história de dois curiosos casais. No primeiro, um jovem e virgem rapaz – Benigno - que passa

de enfermeiro da mãe doente, para enfermeiro da amada em coma, numa espécie de amor cortês deserotizado, sem poder aceder a um exercício sexual. No segundo, o encontro desesperado de um homem e uma mulher que não conseguem se separar de seus antigos amores. Neste último, Almodóvar encena separações que não são separações, onde os encontros repetem as relações anteriores. Ele, servo de “mulheres desesperadas”, mutilado no seu desejo. Ela, compondo essa curiosa figura híbrida da toureira.

É interessante a experiência da passagem pelas diferentes representações dos corpos de mulheres: o transbordante, o inerte e o contido pelas vestes de toureira (numa cena primorosa em que o corpo da mulher vai sendo espremido para ser revestido). Neste último, a investidura de um falo - uma potência no *affaire* de enfrentar o touro - pode conter o corpo feminino, mas mantém a mulher vassala daquilo que o pai não fez: ela realiza o ideal paterno, de um homem que passou a vida desejando ser toureiro sem conseguir. A veste de toureiro erige o corpo todo da mulher, como uma representante desse falo, num destino de renúncia histórica (interpretada na psicanálise como dedicação da filha a um pai impotente). Temos então a composição barroca de casais insatisfeitos, num mau encontro: filhos prisioneiros/dedicados às mães, filhas prisioneiras/dedicadas aos pais, compondo os percalços dos desencontros amorosos. A prisão/impotência reduz a experiência do corpo a uma impossibilidade de expressão, onde as relações perdem o que lhes dá *alma*: o sopro de um desejo singular.

No desenrolar da história, dá-se o encontro dos dois homens que passam a se acompanhar na sua solidão frente aos corpos inertes das mulheres. É ali que começa a se expressar esse “fala com ela”, encenado pelo jovem e virgem enfermeiro. Na busca de dar alma à sua amada, vai atrás do desejo dela, que tratou de saber à distância. E é ao assistir a um filme mudo (novamente uma alegoria daquilo que há de mutismo nos corpos) que encontra uma resolução para as prisões onde os dois se encontravam. No filme dentro do filme um homem, que encolhera por acidente, explora a vastidão do corpo da mulher, até entrar com o corpo todo no seu sexo e fazê-la gozar.

O filme dentro do filme também é realizado por Almodóvar. Nele podemos acompanhar a singularidade do efeito que ele busca: esse olhar que nos surpreende. É a forma como Almodóvar produz um sujeito na posição que melhor expressa uma desimplicação: a de espectador. Ele é o olho, aquele que se alivia de imaginar-se fora da cena que propriamente o cria. É a entidade absoluta que nos dirige a todos hoje. Almodóvar nos interpreta a todos como sendo *Benigno*, nessa convocação de passar de espectador, para ator, onde a posta em

ato do desejo implica transgressão e risco. Foi a decisão de *Benigno*, que de assexuado, de anjo acompanhante passa a réu de seu desejo. O encontro de amor e desejo, naquilo que tem de propriamente subversivo, arranca de cena tudo o que pode ter de retenção de uma vida dedicada aos objetos primários. A posição de *Benigno* é do sacrifício. Sua condição é de impedimento: tanto quando desempenha a função de acompanhante dessexualizado; quando passa ao ato que representará sua ruína.

Pode-se dizer que a resolução de Almodóvar é otimista. No entanto, mais do que qualquer outra coisa, este cineasta representa o gênio de expressar em alegorias as irresoluções, entraves, ou mesmo possibilidades, de um tema que é tão antigo quanto a existência da linguagem na face da terra. Como produzir a faísca, o sopro de vida (alegoria da dança ao final do filme) do desejo, esse que anima o sexual e ao mesmo tempo recorta e contém a desmedida do gozo? Homens e mulheres se dedicam a buscar isso toda sua vida.

REFERÊNCIAS

A FLOR DE MEU SEGREDO (Título original: *La flor de mi secreto*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1995, (filme).

CLÉMENT, C. e KRISTEVA, J. *Le féminin et le sacré*. Paris: Editions Stock, 1998.

COSTA, A. *Tatuagem e marcas corporais. Atualizações do sagrado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

FALE COM ELA (Título original: *Hable con ella*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 2002, (filme).

LACAN, J. *O Seminário Livro XI*. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

_____. *O Seminário Livro 20*. Mais, ainda... Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *O Seminário Livro 10*. A angústia. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.

MULHERES A BEIRA DE UM ATAQUE DE NERVOS (Título original: *Mujeres al borde de un ataque e nervios*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1988, (filme).

TUDO SOBRE MINHA MÃE (Título original: *Todo sobre mi madre*). Produtora “El Deseo”, direção Pedro Almodóvar, Espanha, 1999, (filme).

THE ART OF ALMODÓVAR

ABSTRACT:

This paper works with the art of the film director Pedro Almodóvar, using the concepts of feminine and Baroque. The concept of feminine is in the duplication of hysteria in different films, as well as its relation with distinct joys. The relation with joy makes an approach to the Baroque art, as a possible expression to the enjoyment body.

KEY-WORDS: Body; Joy; Baroque; Cinema.

L'ART D'ALMODÓVAR

RÉSUMÉ:

Dans ce texte il y a une proposition à travailler l'art du cinéaste Pedro Almodóvar à partir du concept de féminin et du baroque. En ce qui concerne le premier, il s'agit du dédoublement de l'hystérie dans les différents films, aussi bien que le rapport aux jouissances. Ceux-ci sont rapprochés dans le texte à l'art baroque en tant qu'expression possible de la jouissance du corps.

MOTS-CLE: Body; Joy; Baroque; Cinema.

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

FRIDA KAHLO: UMA VIDA

Marli Miranda Bastos¹ e Maria Anita Carneiro Ribeiro²

RESUMO:

Este trabalho é resultado de uma pesquisa psicanalítica sobre a vida e a obra de Frida Kahlo através do conceito da sublimação. Nosso recorte recai sobre os fatos, para nós, mais relevantes de sua biografia, os quais nos permitem trabalhar o conceito da sublimação.

PALAVRAS-CHAVE: Sublimação. Psicanálise. Arte. Frida Kahlo.

¹ Marli Miranda Bastos

É psicanalista, com especialização em psicologia clínica pela PUC-RJ, mestranda da Universidade Veiga de Almeida no Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade. Membro do Fórum do Campo Lacaniano do Rio de Janeiro e participante de Formações Clínica do Campo Lacaniano-Rio de Janeiro. E-mail: marlim.bastos@gmail.com

² Maria Anita F. L. Carneiro

É Pós-doutora pela PUC-RJ, doutorado em Psicologia Clínica pela PUC-SP e mestrado em Psicologia pela PUC-RJ. Membro (AME) da Escola de Psicanálise do Campo Lacaniano e faz parte do colegiado de Formações Clínica do Campo Lacaniano-Rio de Janeiro.

Este trabalho traz o estudo da surpreendente história de Frida Kahlo. Transita entre a exuberante obra pictórica e a trágica história de sua vida, buscando melhor compreender a artista em relação à sublimação. Ao longo de sua trajetória de vida, marcada por invasões do real, poliomielite com seqüelas e um acidente, foi impulsionada a produzir uma belíssima obra, cuja dor e cores são constantes, instigando a pesquisa sobre as relações de sua história de vida e a obra à luz da psicanálise. Para tanto, procuramos elementos em sua biografia que pudessem servir de orientadores no estudo. Vamos percorrer sua vida, fazendo um recorte dos fatos que mais nos chamaram atenção.

História de vida

Magdalena Carmem Frida Kahlo Calderón, nasceu em Coyoacán, México, no dia 7 de julho de 1907, em sua casa, chamada por ela de Casa Azul, hoje Museu Frida Kahlo. Nesta mesma casa, construída em 1904 por seus pais, aconteceram três fatos importantes: seu nascimento, seu casamento e sua morte. Veio a falecer em: 13 de julho de 1954.

Frida Kahlo é a terceira das quatro filhas do casal, Wilhelm Kahlo, posteriormente Guillermo Kahlo e Matilde Calderón y González. Suas irmãs são: Matilde, Adriana, Cristina. Mas, segundo Zamora, após o nascimento de Adriana, nasceu um menino que morreu poucos dias após seu nascimento, de pneumonia (ZAMORA, 1987 p.117). Maria Luisa e Margarida são as “meias-irmãs”; filhas do primeiro casamento de seu pai, com uma mulher mexicana, que morreu ao dar a luz a sua segunda filha.

Guillermo Kahlo, filho de Jakob Kahlo que era joalheiro e comerciante de artigos fotográficos, nasceu em Baden-Baden, judeu, fotógrafo profissional, emigrou para o México, aos 19 anos. Foi considerado o “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México”. Ele foi “especialista em paisagens, edifícios, interiores, fábricas e etc.” De vez em quando fazia retratos de algum membro do governo, embora afirmasse que não gostava de fotografar pessoas, porque não desejava melhorar o que Deus havia criado. (ZAMORA, 1987 p.10)

Guillermo Kahlo, é descrito como um homem culto e em seu estúdio fotográfico havia uma pequena biblioteca, selecionada com muita atenção. Os livros principais eram em alemão e incluíam obras de Schiller e Goethe, assim como numerosos volumes de filosofia. Havia, em seu escritório, numa posição de destaque, um quadro do seu

herói pessoal – Arthur Shopenhauer. (HERRERA, 1984 p. 29) Cultivava o hábito de sentar-se ao piano e tocar Beethoven e Johann Strauss.

Conforme Herrera, ele não cultivava uma relação íntima com as filhas; só era atento a sua preferida, Frida. Era muito carinhoso e depositava nesta filha suas expectativas de um futuro profissional, estimulando o desenvolvimento do espírito intelectual e aventureiro dela. Ela costumava acompanhá-lo em seus passeios, como pintor amador, pelas zonas campestres locais e era sua confidente. Quando ela teve idade suficiente, seu pai a fez participar de seu interesse na arqueologia e na arte do México. Ele a ensinou também a usar a máquina fotográfica, a revelar, retocar e colorir fotografias, experiências estas, que viriam a ser muito úteis, para a sua carreira de pintora. Kahlo diz que seu pai era: cordial, carinhoso, sossegado, diligente e corajoso. Dizia, que ela era a mais inteligente de suas filhas e também era a que mais se parecia com ele. (KETTENMANN, 1994, p.10)

Matilde Calderón y González, nascida em Oaxaca, era cristã e dona de casa. Filha de um fotógrafo de descendência indígena da Morelia. Matilde foi noiva de um alemão, que se suicidou na sua frente. Segundo Herrera quando Kahlo estava com apenas 11 anos, sua mãe contou-lhe sobre este noivo, mostrou-lhe as cartas que ainda guardava dizendo que “este homem vivia sempre em sua memória”. (HERRERA, 1984 p.19) O que Grimberg acrescenta:

Mas o casamento de Calderón-Kahlo deveria ser infeliz. Mathilde não amou Guillermo, mais tarde ela confessou para sua jovem filha Frida. Ela somente casou com ele porque ele era alemão, e ele fazia com que ela se lembrasse de Ludwig Bauer, um jovem alemão que se suicidou em sua presença para provar-lhe seu amor. (GRIMBERG, 1997 p.9)

Foi ela quem persuadiu Guillermo Kahlo a dedicar-se a fotografia, profissão de seu pai. Kahlo diz que seu avô emprestou uma máquina fotográfica a seu pai e “a primeira coisa que fizeram foi sair pela cidade fotografando e montaram uma coleção de arquitetura indígena e colonial e ao regressar instalou seu primeiro trabalho na Avenida 16 de Setembro”. (HERRERA, 1984 p. 20)

A mãe parecia manter uma relação enérgica com as filhas, transmitiu-lhe a fé religiosa, que era muito significativa para ela. Segundo Herrera, durante toda sua vida a beleza e a ordem de seu trabalho constituíram um motivo de orgulho para ela. Kahlo descreve sua mãe como sendo muito bondosa, ativa e inteligente, mas também calculista, cruel e fanaticamente religiosa. (HERRERA, 1984 p.24).

Segundo os biógrafos, pouco depois do nascimento de Kahlo, sua mãe “adoeceu”, na verdade, ela engravidou de sua irmã Cristina, como não poderia amamentá-la, uma ama-de-leite indígena a amamentou. Kahlo diz a uma amiga: “Me criei por uma ama que lavavam seus seios todas as vezes que ia me amamentar” (HERRERA, 1984 p. 22), Grimberg diz que era a mãe de Frida que lavava o peito da ama-de-leite antes da amamentação e ao descobrir que esta bebia, mandou-a embora. (GRIMBERG, 1997 p.11) Por este motivo, as irmãs mais velhas cuidaram dela e da irmã caçula, Cristina. Suas outras irmãs, Maria Luisa e Margarida, que foram criadas num convento, quando estavam em casa também ajudavam nessa tarefa. Por causa do temperamento de Matilde Kahlo e pelo seu estado de saúde, que começou a padecer de ataques de epilepsia semelhantes aos do seu marido que era epilético quando estava na idade madura.

Aos 6 anos de idade Frida viu seu corpo de menina ser invadido por uma doença, poliomielite, que deixando seqüelas, a fez vítima de uma perna fina e um pé atrofiado. Seu pai durante nove meses dedicou-lhe muito amor e empenho para que ela se curasse. Seguindo a orientação médica colocou-a para praticar esportes. Ela praticou vários tipos de esportes, a maioria deles considerada masculinos (futebol, boxe, luta), tornou-se campeã em natação e também andava de bicicleta, como forma de exercício.

Nesta época Kahlo foi estigmatizada pelos colegas com a alcunha de “Frida da Perna de Pau”, (KETTENMANN, 1994, p.10) o que a magoou profundamente, mas também despertou uma raiva, que a impulsionou a se superar nos esportes. Interessante observar que segundo Zamora, Kahlo teria se “auto-imposto” este apelido devido a sua perna fina. (ZAMORA, 1987 p.14) Um ano antes de falecer, Kahlo necessitou amputar sua perna vindo a dizer: “serei Frida a coxa, perna de pau, da cidade dos Coyoetes”. (HERRERA, 1984, p.341) E uma amiga, Mariana Morillo Safa, tem a seguinte recordação desta época:

Frida fazia chistes sobre sua amputação, mas com um humor negro. Um dia quando a visitei em sua casa, me mostrou uma fotografia de si mesma, com uma dedicatória: *Su majestad es coja* (jogo de palavras com *es coja* e *escoja* - ser coxa e escolha); (HERRERA, 1984 p. 346)

Depois de toda luta de Kahlo contra a poliomielite, ela e seu pai se sentiram mais unidos, devido à experiência comum da enfermidade e solidão. Pois ele era epilético e Frida recorda dos ataques dele, que com freqüência ocorriam à noite um pouco antes dela se

deitar. Ela se afastava para não atrapalhar e assustada, sem entender o que estava acontecendo, se deitava na sua cama. Na manhã seguinte, seu pai acordava e se comportava de maneira normal, como se nada tivesse acontecido. Segundo ela, isso se transformou em um “tipo de mistério que inspirava temor e também compaixão”. (HERRERA, 1984 p.30) E mais tarde ela o acompanhava em suas excursões fotográficas, para estar com ele quando necessitava e diz:

Muitas vezes, ao ir caminhando com a câmera no ombro e levando-me pelas mãos, caía repentinamente. Aprendi a ajudá-lo durante seus ataques em plena rua. Por um lado cuidava que aspirasse prontamente éter ou álcool, por outro vigiava para que não roubassem a máquina fotográfica. (HERRERA, 1984 p.30)

Depois Kahlo vai escrever em seu diário:

Minha infância foi maravilhosa. Ainda que meu pai estivesse enfermo (sofria vertigens cada mês e meio), para mim constituía um exemplo imenso de ternura e trabalho (como fotógrafo e pintor) e, sobre tudo, de compreensão para todos os meus problemas. (HERRERA, 1984 p.30)

Desde criança Frida mostrou-se muito esperta e travessa. Ousava “zombar” de seu pai por causa do hábito alemão que ele conservava, de usar um punhal, chamando-o “Herr Kahlo”. Em outro momento, após uma travessura dirigida a sua meia-irmã Maria Luisa, esta, se vingar dela e Frida relata:

Furiosa me disse: ‘Tu não é filha de minha mãe e do meu pai. Você, eles recolheram no lixo’. Aquela afirmação me impressionou a ponto de converter-me numa pessoa completamente controvertida. Desde então vivi aventuras com uma amiga imaginária. (HERRERA, 1984 p.30)

A amiga imaginária com quem Kahlo trocava suas confidências e fantasias foi retratada em 1939 no quadro intitulado *As duas Fridas*, cuja origem ela explicou em seu diário. Diz:

Deveria ter uns 6 anos quando vivi intensamente uma amizade imaginária com uma menina de mais ou menos a mesma idade minha. [...] Sobre um dos primeiros vidros da janela havia um vapor e com o dedo desenhava uma “porta”, saía em imaginação com grande alegria e urgência. Atravessava todo plano que se via até chegar a uma leiteria chamada PINZÓN ... Por lá “o” de PINZÓN entrava e descia impetuosamente ao interior da terra, onde “minha amiga imaginária” me esperava sempre. Não recordo sua imagem nem sua cor. Mas que era alegre, se ria muito, sem som. Era ágil e bailava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os movimentos e lhe contava, enquanto ela bailava meus problemas secretos. Quais? Não recordo. Mas ela sabia por minha voz todas as coisas. Quando já regressava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Por quanto tempo havia estado com ela? Não sei, pode ser um segundo ou mil anos... Eu era feliz, desenhava a “porta” com a mão e “desaparecia”. Corria com meu segredo e minha alegria até o último canto do pátio de minha casa e sempre no mesmo lugar, debaixo de uma árvore de cedro, gritava e ria, assombrada de estar só com minha grande felicidade e a recordação tão viva da menina. Já se passaram 34 anos, que vivi esta amizade mágica e cada vez que a recordo, se aviva e se acrescenta mais e mais dentro de meu mundo. (HERRERA, 1984 P.26)

Aos 13 anos, fazia parte da juventude comunista. A Revolução Mexicana procurou implantar mudanças fundamentais na estrutura social do país. Sua identificação com a Revolução Mexicana (1910-1920) foi tão forte que ela dizia ter nascido em 1910. Assim como ela, o México estava num momento de reconstrução de sua identidade.

Dois anos mais tarde, incentivada pelo pai, ingressou na Escola Preparatória Nacional, na qual havia um total de dois mil alunos, sendo apenas trinta e cinco moças. Era um estabelecimento pós-secundário de propriedade do Estado, que seguia um programa de estudo tendo em mente o ingresso na faculdade de medicina. Eram os planos de Frida e de seu pai, tornar-se médica. Sua mãe era contra, mas com o apoio do pai seguiu em frente. Ela era muito inteligente, por isso manteve uma certa fama na escola e também por suas travessuras. Foi nessa época que emergiu o seu interesse pela política. Nesta escola, conheceu sua primeira paixão, Alejandro Gómez Arias, um romance fadado a não dar certo, porque ele era de uma classe social diferente da dela. Também seus pais não aprovaram o namoro.

Neste período, ela participava ativamente do movimento estudantil e fazia parte de um grupo chamado *Os Cachuchas*, composto sete rapazes e duas moças. Todos se tornaram profissionais destacados no México. Foi nesta escola, que ela conheceu Diego Rivera, um grande artista muralista mexicano, reconhecido internacionalmente, com quem mais tarde, se casou duas vezes. Ele pintava um mural nesta escola. Frida Kahlo ia com alguns colegas, dentre eles, seu namorado Alejandro, assistir Diego trabalhar no mural – *A criação* –. Ela incentivava o grupo a fazer brincadeiras com ele, pois já havia percebido o quanto ele era sedutor. Foi nesta época, aos 16 anos, que confidenciou para uma amiga: “Ainda terei um filho com Diego Rivera”. (HERRERA, 1984 p.39) Porém, este desejo não foi possível de ser realizado, ela conseguiu engravidar várias vezes, mas abortou em seguida.

Frida Kahlo estava em plena adolescência, se vestia com roupas masculinas, apoiava-se numa bengala, usava botas para esconder a perna fina e o pé atrofiado. Neste período trabalhou como aprendiz da arte de retocar gravuras e fotografias para um amigo de seu pai, um próspero impressor comercial, Fernando Fernández que a ensinou a desenhar mediante uma cópia de quadros feitos por um pintor impressionista sueco chamado Andrés Zorn e descobriu que Kahlo tinha um “talento enorme”. Segundo Alejandro Gómez Arias, em resposta ela se entregou a uma breve aventura com ele. (*Apud* HERRERA, 1984, p: 47)

Foi nesta época, segundo Alejandro Gómez Arias, que Kahlo teve sua primeira experiência homossexual. Foi seduzida por uma mulher funcionária da biblioteca da Secretaria de Educação Pública, onde ela foi procurar emprego. Ao relatar este fato para uma amiga, Frida Kahlo confidenciou que tal iniciação foi traumática, porque seus pais souberam, o que resultou num escândalo. (*Apud* HERRERA, 1984, p: 47) Essas relações homossexuais de Kahlo foram acentuadas depois que ela penetrou no mundo boêmio e liberal de Rivera, onde as relações amorosas entre mulheres eram comuns e aceitas. (HERRERA, 1984, p:171)

Judith Ferreto, enfermeira de Kahlo, ao ser questionada sobre o suposto homossexualismo dela diz: “Era um ser sem preconceitos e quanto a atitudes não podemos julgar. Eu não posso julgar. Para Diego era igual...”.. Também Teresa del Conde, uma amiga, refere-se a esta última temporada de Kahlo: “Frida, desprotegida e inválida, buscando consolo e carícias nos braços de outra mulher, aquela que a pode tratar de igual para igual...” (*Apud* ZAMORA, 1985 p.154) E Gómez Arias sugere que:

Os anos correm. Trabalha incansavelmente e tenta várias vezes morrer. Busca desesperada a justa medida para fugir da dor; os analgésicos que, inúteis, conduzem às drogas. Erotismo e sensualidades estremeceem um corpo desfeito, mas imensamente vital, são momentos fugazes de alívio. A mutilam. Tudo se precipita. (*Apud* Zamora, 1985 p.154)

Num dia de setembro, aos 18 anos, sua vida teve uma mudança radical. Quando voltava da escola, acompanhada do namorado, foi vítima de um acidente ocorrido numa colisão entre um bonde elétrico e o ônibus em que seguia da escola para casa, no qual ficou gravemente ferida, deixando-a internada durante um mês, mais três meses seguidos de cama em casa e ainda várias internações no decorrer de sua vida. Neste acidente, sua coluna vertebral se rompeu em três lugares na região lombar, fraturou a clavícula e a terceira e quarta costelas. Teve um ferro atravessado na altura do abdome em sua pélvis, que foi quebrada em três lugares, entrou pelo lado esquerdo e saiu pela vagina. Este ferro foi tirado à força e dizem

que ela deu um grito muito forte e desmaiou; a perna direita que já era fina, devido à seqüela da poliomielite, foi quebrada em onze lugares, o pé direito foi deslocado. Ao recobrar a consciência chamou a família, mas seus pais não puderam acudi-la, sua mãe ficou muda com o choque, seu pai ficou tão triste que adoeceu, ela só pode vê-los vinte dias após. Matilde, sua irmã mais velha foi a única pessoa da família que foi vê-la, tão logo soube do acidente. O namorado, Alejandro, não sofreu nenhum arranhão. Alguém no ônibus segurava um pote contendo um pó dourado e com a queda, o pote abriu e esparramou o pó, Frida que havia sido jogada longe, ficou coberta de sangue e de dourado. Kahlo se referindo a sua sexualidade diz que “perdeu sua virgindade” neste acidente. (ZAMORA, 1987, p.24)

De volta para casa ficou em convalescença durante meses, perdeu o contato com o namorado e alguns dos colegas de juventude. Ela lia e escrevia muito para passar o tempo. A família então resolveu fazer uma cama de baldaquim com quatro colunas e a mãe colocou um espelho em cima para que ela pudesse se ver. Podia também pintar encostada fazendo uso de um engenhoso cavalete de madeira que sua mãe havia mandado fazer. (ZAMORA, 1987, p.76) Foi nesta época que Kahlo começou a pintar. Ela pede ao pai sua caixa de pintura e relata:

O meu pai teve, durante muitos anos, uma caixa com tintas e pincéis dentro de uma jarra antiga e uma paleta a um canto do seu estúdio fotográfico. Ele gostava de pintar e de desenhar paisagens em Coyoacán junto ao rio e por vezes copiava cromolitografias (figuras obtidas pelo processo de gravura em plano). Desde pequenina, como diz o ditado, eu não tirava os olhos daquela caixa de tintas. Não sabia explicar porque. Como ia estar presa a uma cama durante tanto tempo, aproveitei a oportunidade para pedir a caixa a meu pai. (KETTENMANN, 1994, p.18)

Produz então seu primeiro auto-retrato – *Auto retrato com vestido de veludo* (1926), pinta um retrato de sua amiga – *Retrato de Alicia Galant* (1927), em seguida pinta o quadro de um colega – *Retrato de Miguel N. Lira* (1927) e de sua irmã *Retrato de minha irmã Cristina* (1928).

Um mês após o acidente, Kahlo escreve a Alejandro: “Sinto dores, você não pode imaginar a que ponto. Cada vez que me puxam na cama, derramo litros de lágrimas, mas é claro que, como se diz, não se deve confiar nos latidos dos cães nem nas lágrimas das mulheres”. Em cinco de dezembro de 1925, ela diz: “a única coisa boa é que, agora, começo a habituar-me ao sofrimento”. Neste mesmo período Kahlo diz à sua mãe: “Não estou morta e,

mais do que isso, tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura”. (LE CLÉZIO, 1994, p.30)

Até o acidente, o seu desejo era tornar-se médica, a pintura aconteceu em sua vida como por acaso. Ela diz: “Como era jovem, a desgraça não adquiriu um caráter trágico. Creio que tenho energia suficiente para fazer qualquer coisa no lugar de estudar medicina. Sem prestar muita atenção, comecei a pintar”. (HERRERA, 1984 p.63)

Com o acidente vieram todas as dificuldades, a primeira delas foi o rompimento do namoro com Alejandro, o que a entristeceu muito, ela escrevia longas cartas apaixonadas para ele tentando manter este namoro. Cartas estas que foram publicadas em 1997 no livro *Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo*.

A retomada dos estudos também ficou prejudicada. Decide então procurar Diego Rivera para avaliar seu trabalho e foi com sua aprovação que ela se dedicou à pintura. Em seguida Rivera insere sua figura no afresco que realizava no Ministério de Educação Pública. Kahlo é retratada com uma estrela vermelha no peito. (ZAMORA, 1987 p.224) Este gesto do pintor a introduz no movimento artístico e revolucionário, dando-lhe o seu aval para o mundo da arte. Nesta época, retorna aos amigos do grupo *Os Cachuchas*, em seus encontros literários e políticos. Entra para a Liga da Juventude Comunista, através de seu amigo Germán de Campo. Conhece Julio Antonio Mella, jovem cubano exilado, que viria a ser assassinado e sua companheira, a fotógrafa Tina Modotti, com quem estabelece uma amizade cheia de cumplicidade. Através desta amizade Kahlo foi introduzida no ambiente social de Rivera.

Ao completar um ano do acidente Kahlo escreve uma carta para Gómez Arias, a qual transcreveremos um fragmento:

Para que estudas? Que segredo buscas? A vida o revelará num instante. Eu já não sei de todo, sei ler e escrever. Há pouco, quase alguns dias, era uma menina e caminhava por um mundo de cores, de forma duras e tangíveis. Tudo era misterioso e ocultava algo: decifrar, aprender eu gostava como um jogo. Se soubesse que terrível é conhecer tudo subitamente, como si um relâmpago iluminasse a terra. Agora habito em um planeta doloroso, transparente como um gelo, mas que nada oculta, como se tudo se houvesse aprendido em segundos. Minhas amigas, minhas companheiras, se não feito mulheres devagarinho. Eu envelheci em instantes e tudo hoje é branco e lúcido. Sei que nada há atrás. Se houvesse, eu o veria. (ZAMORA, 1985, p.28)

Durante os quase trinta anos vividos após o acidente, Kahlo teve uma vida coroadada por êxitos e dor tanto física, quanto psíquica, uma carreira artística brilhante, casou com o homem que ela escolheu, participou ativamente na política de seu país. Foi professora

de pintura. Conquistou vários homens e mulheres, fez belas amizades que duraram toda a sua vida. Tirou seu sustento de seu trabalho. Sua obra foi reconhecida internacionalmente, tanto sua pintura, quanto sua escrita. Firmou seu nome como a grande artista mexicana do século XIX, como dizem os vários biógrafos que escreveram sobre sua vida e obra – uma pintora de direito próprio –. Enfim, foi uma mulher extremamente vaidosa. Nas últimas páginas de seu diário Kahlo escreve sobre a amputação de sua perna e fala do desejo de suicidar-se, diz:

11 de fevereiro de 1954 – Há seis meses amputaram-me a perna. Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar Diego é quem me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo. (KAHLO, 1995, p.144)

A amputação de sua perna foi um golpe muito grande em seu narcisismo. Ofendeu terrivelmente a sensibilidade estética de Kahlo, que segundo Ferreto, (*Apud* HERRERA, p.344) atingiu um nível mais profundo do seu ser, seu sentido de integridade e de respeito a si mesma estava relacionado com a vaidade, a qual caiu destroçada. Se desmoralizou tanto que não queria ver ninguém, nem à Diego, dizia: “Diz que estou dormindo”. Quando o recebia, se mostrava distante, indiferente. Ela não suportou. Rivera diz em sua autobiografia que após a perda da perna “Frida caiu em uma profunda depressão, já não queria que lhe falasse de minhas aventuras românticas, sobre as quais ela gostava de ouvir, desde nossas segundas bodas. Havia perdido a vontade de viver”. (*Apud* Herrera, p.344) Nesta época ela escreve o seguinte poema: *Está anoitecendo em minha vida*.

Caladamente, a pena
Ruidosamente a dor
O veneno acumulado...
Me foi deixando o amor
Mundo estranho já era o meu
De silêncios criminais
De alertas olhos alheios
Equivocando os males
Obscuridade no dia

As noites não as viviam
Te estás matando
Te estás matando
Com a fãca mórbida
Das que estás vigiando!
A culpa, a tive eu?
Admito minha culpa grande
Tão grande como a dor
Era uma saída enorme por onde passei, meu amor
Saída muito silenciosa
Que me leva a morte
Estava tão esquecida!
Que esta seja minha melhor morte
Te estás matando
TE ESTÁS MATANDO
Há aqueles; já não te esquecem!
Aceitei sua mão forte
Aqui estou, para que vivam.
Frieda (HERRERA, 1984, p. 345)

No final do poema nos chama a atenção que Kahlo assina seu nome da forma como a família a chamava – *Frieda*.

Um ano antes de sua morte, sua última aparição em público, como artista, foi para inaugurar a primeira exposição individual em sua cidade natal, na Galeria de Lola Alvarez Bravo, impossibilitada e proibida pelos médicos de caminhar, Kahlo, numa atitude ímpar, mandou levar sua cama para a galeria de arte e foi de ambulância. Após receber a homenagem ela confidencia a um amigo “Só quero três coisas da vida: viver com Diego, seguir pintando e pertencer ao PCM – Partido Comunista Mexicano”. (HERRERA, 1984 p.354)

Onze dias antes de falecer, participou, de cadeira de rodas, da manifestação contra a queda do presidente do governo democrático da Guatemala (Jacobo Arbenz Guzmán), apesar de estar com pneumonia e da proibição médica.

Segundo Herrera paira uma dúvida quanto a sua morte, questiona-se ter sido um suicídio, pois na noite anterior a sua morte, ela entregou ao marido um presente pelos vinte e cinco anos de casamento, que seriam daí a dezessete dias, dizendo: “porque sinto que vou deixá-lo dentro de pouco tempo”. (HERRERA, 1984 p.355) Essa hipótese é sustentada através de várias outras tentativas de suicídio, feitas neste período. Em seu registro de óbito consta como causa de sua morte: embolia pulmonar não traumática e flebitis em membro inferior direito não traumático (Zamora, p.390). Em uma carta dirigida a Gómez Arias, em 1946, após uma cirurgia chamada por ela de *the big*, Kahlo relata que a fim de mitigar as dores no período pós-operatório, havia recorrido, em excesso, ao uso de morfina e desde então até sua morte ela dependeria para viver deste recurso, todos os dias eram injetadas doses cada vez maiores de demeral, um analgésico narcótico similar em qualidade a morfina. Este medicamento, do qual ela abusava nos últimos anos, pode chegar a produzir depressão e problemas circulatório e inclusive em casos extremos, conduzir a uma parada respiratória, choque anafilático e parada cardíaca, tudo o que pode ter contribuído para sua morte. (ZAMORA, 1987, p.124)

Oito dias antes de falecer, Kahlo nomeia seu último quadro – *Viva la vida* (1954), marca nele seu nome juntamente com sua cidade natal e seu país com uma cor forte vibrante, deixando a marca de toda sua paixão pela sua maior força de expressão, sua pintura. (HERRERA, 1984, p. 362)

No 13 de julho de 1954, pela manhã Kahlo foi encontrada morta. Ela estava com 47 anos.

Vida amorosa

Em 1922, Frida conhece Diego Rivera que pinta um mural em sua escola – Escola Preparatória Nacional no México. Está com 15 anos, vai com uns colegas, assisti-lo e faz uma série de brincadeiras com ele, “molecadas”. No ano seguinte diz para suas amigas que ainda há de ter um filho com ele.

Nesta época, conhece Alejandro Gómez Arias, que estuda na mesma escola e tornam-se namorados. Este namoro não é aprovado nem pelos pais dela, nem pela mãe dele, mas foi muito intenso. As primeiras cartas de amor que Kahlo escreve são para ele.

Durante as suas vidas inteiras eles mantiveram contato. Foi em sua companhia que ela estava, quando sofreu o acidente, na volta da escola para casa. Ela o presenteou com o seu primeiro auto-retrato. O namoro durou até 1928 e foi ele quem terminou.

Neste mesmo ano Kahlo inicia o namoro com Diego Rivera. Segundo alguns autores foi em casa de uma fotógrafa amiga que aconteceu o reencontro de Kahlo e Rivera. Ela assim o relatou a Bambi – Ana Cecília Treviño, jornalista do Excelsior:

Depois do meu acidente e um ano de engessada comecei a pintar. Levei quatro quadros a Diego, que estava no andaime da Secretaria de Educação e sem mais nem menos lhe disse: ‘Diego desça’ e assim como ele é tão humilde, tão amável, desceu. ‘Olha, eu não venho te paquerar nem nada, embora você seja mulherengo, venho mostrar-lhe minha pintura. Se interessa me diga, se não também, para poder trabalhar em outra coisa, para meus pais’. Então, me disse: ‘Olhe, em primeiro lugar me interessa muito sua pintura, sobre tudo esse retrato seu que é o mais original. Os outros três me parecem influenciados pelo que você tenha visto. Vá para sua casa, pinte um quadro e no domingo que vem vou vê-la e lhe direi’. Assim o fiz e ele disse: ‘Você tem talento’. (ZAMORA, 1987, p.36)

Depois deste domingo, outros domingos vieram e assim o namoro começou. Em agosto de 1929, casaram-se numa cerimônia simples em sua Casa Azul em Coyoacán. Em 1940, casaram-se, pela segunda vez em São Francisco, Califórnia. Os dois casamentos de Rivera com Kahlo foram os únicos no civil, até sua morte. Essa relação torna-se uma paixão muito forte e vai permanecer até o final da vida de Kahlo. Tanto Kahlo quanto Rivera alimentavam essa paixão através de bilhetes, de cuidados, apesar das traições: ambos tiveram vários amantes.

No mês seguinte ao casamento, Rivera adoce e Kahlo cuida dele, acompanha-o nos compromissos e tenta fazer com que ele cumpra as ordens médicas. Neste primeiro ano de casamento o casal morou em Cuernavaca, em função do trabalho de Rivera. Kahlo engravidou e sofreu o seu primeiro aborto, e também sua primeira desilusão com Rivera. Ele teria tido uma aventura com uma jovem, sua assistente, Ione Robinson, num momento em que Frida necessitava de sua companhia. Apesar das aventuras extras conjugais, existia amor entre os dois, e uma necessidade de estarem juntos. Rivera costumava enviar cartas carinhosas, com ramalhetes de flores, para compensar suas ausências e desatenções. Segundo Mariana Morillo Safa, quem os conheceu na última década da vida de Kahlo recorda como ela o esperava chegar e como ele a tratava com carinho. “O tratava como a um deus e ele a ela, como a uma doce criatura”, diz Mariana. (*Apud*, HERRERA, 1984, p.100)

Em 1934 eles se separaram: Kahlo flagra Rivera numa relação sexual com sua irmã Cristina. Este fato causou muito sofrimento para ela que em represália, cortou os cabelos dos quais Rivera tanto gostava. Três meses após a separação, em 25 de dezembro, Rivera escreveu um recado para Kahlo: “A célebre pintora e distinguida dama Dona Frida Kahlo de Rivera, com o afeto, devoção e um profundo respeito de seu incondicional milagre”. (HERRERA, 1984, p.303) Mas o divórcio só se concretizou em 1939. Ela recorreu a um dos amigos *Cachuchas*, Manoel González Ramirez, para ajudá-la nos trâmites do divórcio. Desta vez Kahlo não só cortou os cabelos como voltou a usar roupas masculinas, como na adolescência, e pintou o quadro *Auto-retrato com Cabelo Cortado*. Numa carta, datada de 24 de outubro de 1940, endereçada a Emmy Lou Packard, ajudante de Rivera em São Francisco, Kahlo atribui seu divórcio a Lupe Marin. Escreve que:

O assunto com Guadalupe é algo que dá asco [...] Está furiosa porque eu vou voltar a casar com Diego [...] às vezes sinto vontade de voltar ao México e matá-la. [...] É repugnante ver que uma mulher pode vender todas as suas convicções os seus sentimentos só pelo desejo de dinheiro e escândalo. Não a suporto mais. *Ela me divorciou de Diego* (ZAMORA, 1987 p. 47)

Retornaram a Coyoacán, Kahlo se instalou na Casa Azul e nunca mais deixou de trabalhar. Rivera a incentivou a pintar, e esta é a época em que ela mais produziu. Expôs na França e em Nova Iorque. Anos mais tarde Rivera, falou sobre o divórcio em sua autobiografia:

Nunca fui... um esposo fiel, nem com Frida. Igualmente com Angelina e Lupe, consentiam meus caprichos e tinham aventuras. Então comecei a examinar a mim mesmo como cônjuge, comovido pelo extremo que havia chegado às condições de Frida (sua saúde). Achei muito poucos pontos a meu favor. Sem empecilho, sabia que não podia mudar. Frida me abandonou uma vez ao descobrir que tinha um romance com uma amiga (se refere a Cristina, sua cunhada). Regressou a mim com o orgulho um pouco diminuído, mas com o mesmo amor. A queria demasiado para desejar que sofresse e decidi separar-me dela para poupá-la de tormentos no futuro. Em princípio, só insinuei a possibilidade do divórcio, mas quando as indiretas não acharam resposta, sugeri abertamente. Frida, que já se havia recuperado, replicou com calma que preferia suportar o que fora para não me perder por completo. A situação piorava cada vez mais. Uma noite senti um impulso de falar-lhe pelo telefone para pedir-lhe consentimento para o divórcio. Desesperado inventei um pretexto estúpido e vulgar. Tinha pavor a uma grande e dilacerante discussão, tanto que sem refletir busquei o caminho mais rápido a minha meta. (HERRERA, 1984, p.235)

Em 1937, Leon Trotski chega ao México, com sua mulher Natália, se hospeda na Casa Azul e Kahlo torna-se amante de Trotski por uns seis meses. Devido à cabeleira e barba brancas ela se referia a ele como “o velho”. A atraía sua reputação de herói revolucionário, sua brilhante intelectualidade e sua força de caráter. Segundo Herrera, a evidente admiração, que este homem produzia em Rivera, intensificava esse tipo de sentimento em Frida – uma aventura com o amigo e ídolo político de seu esposo seria uma vingança perfeita pela relação entre ele e sua irmã, Cristina. Relata ainda que Kahlo fez todo tipo de sedução para cativar Trotsky, dava realce a sua intimidade falando em inglês, idioma que Natália não entendia. Jean van Heijenoort recorda que: “Frida não vacilava em falar a palavra ‘amor’, se despedia de Trotsky com os termos ‘todo meu amor’”. (Apud HERRERA, 1984, p.181) Porém, a própria Herrera acredita que tenha sido pouco provável que Kahlo tenha tido necessidade de inventar estratégias para atrair Trotsky, pois aos 29 anos se encontrava em um momento perfeito, no qual a formosura da juventude se funde com o caráter, para criar um atrativo mais forte. Para esta autora, há um toque de emoção explosiva, ainda que contida e uma certa diversão ligeiramente perversa, inclusive insolente, mas que sem dúvida, Frida Kahlo foi uma mulher que amou e foi amada pelos homens.

Ella Wolfe acredita que tenha sido Kahlo quem rompeu a relação. Segundo a autora, Trotsky escreveu uma carta de nove páginas para Kahlo, na qual suplica para que ela não se separe dele e diz o quanto significaram para ele, as semanas em que passaram juntos. Diz ela: “Foi um pedido que um jovem enamorado de 17 anos, havia dirigido a um ser amado, e não dele, um homem de mais de sessenta anos. Trotsky estava deveras apaixonado por Frida. Ela era muito importante para ele”. Esta carta Kahlo entregou para a amiga, Ella Wolfe, porque diz que era “linda” e solicitou que depois de lê-la a rasgasse, o que a amiga fez e disse ainda: “Estou muito cansada do velho”. (Apud HERRERA, 1984 p.183)

Após o rompimento, ficou uma certa intimidade entre Kahlo e Trotsky, mas já não havia mais cartas secretas, nem indiretas e nem mesmo Kahlo pronunciava a palavra ‘amor’ ao se despedirem. Simplesmente se tornaram bons amigos. Em um filme feito, em Coyoacán no ano de 1938 que mostra Trotsky, Natalia, Kahlo, Rivera, Jean Von Heijenoort e outros, Kahlo se encolhe amorosamente nas pernas de Rivera e assim provoca suspeita de que está causando ciúmes em seu antigo amante, com um sorriso provocante. Vários meses após o final da aventura, em 07 de novembro, aniversário da Revolução Russa e aniversário de Trotsky, Kahlo o presenteia com um auto-retrato, no qual ela traz uma folha de papel nas

mãos com o seguinte escrito: “Para Leon Trotsky, com todo carinho dedico esta pintura em 07 de novembro de 1937. Frida Kahlo, San Ángel, México”. (Taschen,1994, p. 40) Referindo-se a este quadro, André Breton dirá:

Faz muito tempo que admiro o auto-retrato de Frida Kahlo de Rivera que adorna uma parede do estúdio de Trotsky. [...] Temos o prazer de presenciar, igual aos dias mais gloriosos do romantismo alemão, a aparição de uma jovem mulher dotada de todos os poderes de sedução e acostumada à companhia de homens geniais. [...] Não existe obra de arte que seja mais marcadamente feminina, no sentido de que, para ser tão sedutora como é possível, está disposta, de maneira total, a alterar entre o jogo de ser absolutamente pura ou absolutamente malvada. A arte de Frida Kahlo é como uma cinta que envolve uma bomba”. (Apud HERRERA, 1984, p.184)

Em outubro de 1938, Kahlo viaja para Nova York e tem um caso com Nickolas Muray, fotógrafo nascido na Hungria. Em abril de 1939, retorna ao México. por causa do término do romance com Muray e se lamenta por uma razão cruel: “seus padecimentos físicos a impediram da livre expressão do amor sexual”. (HERRERA, 1984, p.230) Pela correspondência trocada entre os dois, percebe-se que esta foi uma relação de muito amor. É possível que Rivera tenha tomado conhecimento da aventura de Kahlo e Muray e da verdadeira paixão que ele inspirou nela, despertando ciúmes fora do normal. Uma outra versão é que o casal Rivera tinha problemas sexuais em função da fragilidade física ou da falta de disposição de Kahlo, o que a impedia de satisfazer as necessidades sexuais de seu esposo. Segundo Herrera “outras pessoas afirmam que Rivera sofria de impotência” (Apud HERRERA, 1984 p. 232). Outra teoria é a de que Rivera queria proteger Kahlo contra possíveis represálias causadas pelas atividades políticas dele. É neste contexto que acontece o divórcio, no final de 1939.

Os dois pintores estão pintando uma estrela de cinema norte-americana, Paulette Goddard, que estava hospedada num hotel, em frente a casa de Rivera em San Angel e com quem Rivera também teve um envolvimento amoroso. Kahlo ficou com ciúmes e travou com ela uma amizade íntima, em 1941, pintou um quadro para ela – *A Canastra de Flores*. Em seguida, Rivera teve um caso com uma atriz Irene Bohus, que foi sua assistente. Frida também teve ciúmes dela e com o tempo as duas desenvolveram uma relação de muita intimidade. Bohus acabou abandonando Rivera e o trabalho, porque sua mãe não aceitava que ela convivesse com um homem, sem casamento. Rivera a substituiu por Emmy Lou Packard, outra assistente que compartilhava com ele seu estúdio. Esta veio a ser confidente de Kahlo.

No final de 1940, Frida Kahlo está em São Francisco e conhece Heinz Berggruen, um refugiado da Alemanha nazista, de 25 anos. Ela estava com 33 anos, eles têm um breve romance. Ele trabalhava como funcionário de relações públicas para a Exposição Internacional de Golden Gate. Kahlo viajou com ele para Nova Iorque e ao retornar para San Francisco terminou o romance e nunca mais o viu. Ele foi muito apaixonado por ela e sofreu com o rompimento. Mais tarde, tornou-se um respeitado comerciante de arte.

Em dezembro de 1940, Kahlo e Rivera se casam pela segunda vez, em San Francisco e retornam para o México. Nesta época, ela conhece Isamu Noguchi, um pintor e escultor americano, considerado o precursor da escultura abstrata, ele combina a sutileza oriental com a sofisticação da arte ocidental. Ele está no México e tem com Frida um caso. Em meados de 1946, é a última vez que Kahlo vê Noguchi, numa visita que ele fará a ela no hospital em Nova Iorque, onde ela está se recuperando de uma cirurgia. Kahlo retorna a Coyoacán em outubro deste mesmo ano.

No início deste ano, 1946, Kahlo inicia um romance com um pintor refugiado da Espanha, que viveu no México e morou em Coyoacán. Foi uma relação que ela quis manter no anonimato. Segundo Herrera, Rivera teve um tipo de acordo com equidade. Porém as cartas de Kahlo revelam que ela procurava ocultar de Rivera esta aventura. Após uma viagem que fez com seu amante, este ficou nos Estados Unidos e ela enviava cartas para sua amiga, Ella Wolfe, encaminhar para ele. Esta relação só terminará em 1952. (HERRERA, 1984, p.306)

Com o passar dos anos os problemas físicos de Kahlo tornaram-se mais difíceis o contato com o sexo oposto e ela se dedicou mais às mulheres, freqüentemente as mesmas com as quais Rivera tinha romances. Segundo Raquel Tíbol, Kahlo “se consolava cultivando a amizade das mulheres com quem Diego tinha relações amorosas”. (Apud HERRERA, 1984, p.307) Uma delas foi a estrela de cinema Maria Félix, cujo romance se converteu em escândalo. Após posar para Rivera para um quadro sensual, se negou a emprestar o retrato para a exposição que o pintor estava preparando para o Palácio de Belas Artes. Imediatamente, ele preparou outro nú, da poetiza Pita Amor. Três jornais noticiaram, porém, que Maria Félix havia aceitado a proposta de casamento de Rivera, com a condição de incluir na relação uma jovem de 22 anos, espanhola, refugiada que serviu de enfermeira e companheira de Kahlo. Rivera negou que tal aventura tivesse algo a ver com a decisão de se divorciar de Kahlo, e afirmou: “Adoro Frida, mas creio que minha presença é muito

prejudicial para sua saúde”. Admitiu que estava enamorado de Maria Félix, “como outros cinquenta mil mexicanos” (HERRERA, 1984, p.308) Houve uma celeuma em torno desta relação, e um dos boatos é de que Kahlo teria alugado um apartamento próximo do monumento da Revolução, no centro do México, para estar afastada de Rivera por uns meses. Lá, ela quase morreu em um incêndio, causado por uma vela acesa que caiu e começou a queimar sua saia. Foi salva por um empregado do prédio que escutou seus gritos, e assim Frida convenceu Rivera a voltar para ela.

Rivera e Kahlo faziam um jogo com a imprensa em torno de suas relações amorosas. Entre Kahlo e Rivera, parecia haver uma grande cumplicidade, pois estavam sempre envolvidos em triângulos amorosos. Quase sempre, era Kahlo quem seduzia as amantes de Rivera. Quando perguntado por algum repórter sobre o divórcio, Rivera zombava, inventando siglas para se referir às suas mulheres: FUF – Frente Unida das Feias e FUA – Frente Unida das Abandonadas. Talvez tudo isto explique o fato de Frida ter exigido, que o segundo casamento com Rivera fosse sem sexo.

Em um determinado momento Kahlo disse que “sofreu dois acidentes em sua vida. O primeiro ocorreu quando um bonde me atropelou... o outro acidente é Diego”. (HERRERA, 1984, p. 98)

As amizades mais estreitas de Kahlo, na última década de sua vida, foram: María Félix, Teresa Proenza, Elena Vázquez Gómez e a artista Machila Armida. Estes nomes, juntamente com os de Rivera e Irene Bohus, foram escritos com tinta cor de rosa na parede de sua casa.

Kahlo escreve em seu diário: “Por que o chamo de meu Diego? Nunca foi nem será meu. Ele pertence a si mesmo” e faz um tipo de reverência a ele, sob a forma de poema:

Diego começo
Diego construtor
Diego meu menino
Diego meu namorado
Diego pintor
Diego meu amante
Diego “meu esposo”
Diego meu amigo
Diego minha mãe
Diego meu pai

Diego meu filho

Diego = *eu* =

Diego Universo

Diversidade *na* unidade. (KAHLO, [1907-1954], 1995, p.235).

A Arte

A arte de Frida Kahlo poderíamos dizer que é marcada pelo excesso. Excesso de cor, de dor, de alegria e de uma angústia própria ao feminino. De uma beleza marcante, pois, não só se apresenta com características evidentes do seu sofrimento, mas transporta para a tela uma beleza pungente tomada pela intensidade e pelo excesso de sua dor. Sua obra, assim como a arte em geral, é o resultado de uma experiência pessoal expressada na tela, guiada pela fantasia. Ficção e realidade bailam em seu pincel, num mundo de cores. Usa a cor como sinônimo de vida. Kahlo consegue realizar, em seu trabalho, a fabulosa criação de destinos possíveis para as forças pulsionais, que a invadem, inscrevendo a pulsão no registro da simbolização, sublimando-a, dando um contorno a esse vazio do indizível através de sua obra. Em sua estética, o desejo impossibilitado de ser expressado no campo da destruição absoluta, é presentificado através do belo. O fenômeno estético entendido pelo que pode ser identificável ao belo, funciona como uma saída, frente ao campo indizível do desejo. Por essa exibição do belo, do belo em seu brilho e esplendor, evita-se o mal, que é do campo de destruição, o campo do desejo, da pura pulsão de morte. É pela articulação da fantasia com a sua tragédia, que o artista, como o sujeito que o habita, pode sustentar-se em seu desejo. Sua produção torna-se a ética que o move em direção à repetição do gesto criativo. Peres, em seu trabalho sobre a artista, nos diz que: “Frida é destacada pelo caráter sensual e feminino de seus trabalhos, sendo considerada como uma das primeiras artistas a romper com os padrões masculinos da pintura.” (PERES, 2002, p.1) Freud em seu texto *Escritores criativos e devaneios* (1908 [1907]) compreende a obra de arte como um substituto do que foi o brincar infantil, uma vez que aproxima o artista da criança, que ao brincar, cria um mundo próprio, mantendo, com isso, uma nítida separação entre seu mundo de fantasia e a realidade, que leva muito a sério. Ele nos diz que “a antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real”. (1908, v: IX, p. 135) Nossa artista, Frida Kahlo, parece comprovar essa assertiva ao retirar de seu brincar, em sua primeira infância, a criação de um dos seus mais belos quadro – *As duas Fridas* – Da invasão do real, de um acidente, que transformou sua vida, inventa sua arte, cria

a partir do vazio que se tornou sua vida. Antônio Quinet, em seu seminário *Arte e Psicanálise*, diz: “Na verdade, acho que podemos encontrar em Freud, que tudo que o sujeito sublima, já se encontra no sujeito”. (QUINET, 2007, p.3) Em Kahlo esse germe já existia, porém, foi a partir do acidente que cria sua obra para suportar a dor de existir, uma dor tanto no corpo, quanto na alma.

A sublimação, um dos destinos específicos da pulsão, consiste em uma substituição do objetivo sexual, por outro mais valorizado socialmente. É a capacidade do sujeito investir em atividades artísticas, intelectuais, políticas e científicas, denominadas por Freud como atividades superiores. É o exercício da sexualidade, desviado dos fins de reprodução e voltado para outras finalidades relevantes e construtivas. É um destino pulsional com um endereçamento ao Outro da cultura, o sujeito escreve a sua obra na história da arte, cria sua obra. O Outro da cultura está presente, o Outro da história está presente. Freud no texto *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908) nos ensina que: a sublimação é também uma forma de dominação da pulsão, talvez a melhor, porque não o faz recalçando ou reprimindo, mas é dominando para ser com esses fins culturais. O direcionamento da pulsão sexual não visa à relação sexual com o outro, mas dirigida ao outro da cultura, sempre importante no conceito de sublimação. A obra de Frida Kahlo, ao nosso ver, teve um endereçamento. Sublimar é isso, oferecer uma representação estética no lugar onde a “relação” sexual esperada no exercício fálico, o fazer do artista transmuta-a em paixão do significante. E não se pode negar que a obra de Frida Kahlo é a verdadeira representação de tudo que foi dito. A artista fez sua história e é ainda hoje uma das maiores artistas mexicana, reconhecida internacionalmente.

A política

A política teve um papel importante na vida de Frida Kahlo. Aos três anos de idade estourou a Revolução Mexicana, e mais tarde ela registra em seu diário: “Recordo de ter quatro anos (em realidade tinha cinco) quando teve lugar a “dezena trágica”. Com meus próprios olhos vi a batalha entre os camponeses de Zapata e os carrancistas”. (HERRERA, 1984 p.23)

Desde muito cedo simpatizava com o comunismo. Aos 20 anos aderiu à Liga da Juventude Comunista, mais tarde fez parte do Partido Comunista Mexicano.

Vamos traçar um breve histórico sobre a Revolução Mexicana, a fim de situar o momento político, no qual Frida Kahlo foi inserida.

A Revolução Mexicana foi um movimento armado, social e cultural, iniciado no México, em 1910, contra a ditadura do General Porfirio Díaz Mori e que culminou oficialmente com a promulgação de uma nova constituição, sete anos depois. Este movimento teve grande impacto, nos círculos: operários, agrários e anarquistas internacionais, pois a Constituição de 1917 foi a primeira no mundo a reconhecer as garantias sociais e os direitos coletivos dos trabalhadores.

A luta armada começou depois da fraude eleitoral perpetrada, em 1910, pelo General Porfirio Díaz Mori, que se tinha mantido de maneira quase ininterrupta, na presidência do México, desde 1876. A presidência de Díaz era caracterizada por impulsionar a industrialização e pacificação do país, ao custo da exploração das classes camponesa e operária, concentrando a riqueza, o poder político e o acesso à educação num punhado de famílias possuidoras de grandes latifúndios e em algumas empresas de origem estrangeira, principalmente francesas, britânicas e estadunidenses.

A política, aparece na vida de Frida Kahlo, desde muito cedo. Sua casa fora aberta por sua mãe para dar entrada aos zapatistas (guerrilheiros de Emiliano Zapata Salazar, principal figura política do país e defensor do povo) se encarregando dos feridos e dos famintos. Diz ela:

Minha mãe abriu as janelas que davam para a Rua Allende para dar entrada aos zapatistas e se encarregou dos feridos. [...] Durante 1914, só se ouvia o assóvio das balas. Todavia recordo seu extraordinário som. [...] Cristi e eu contávamos as balas, trancando-nos em um grande armário que havia de madeira de nogueira, enquanto meus pais vigiavam para que não caíssemos nas mãos dos guerrilheiros. [...] Da janela também pude ver como um zapatista, que havia se ferido no joelho por um balaço, se abaixou para poder calçar suas botas. (HERRERA, 1984 p.23)

Mais tarde, na adolescência, ela participa de um grupo chamado *Os Cachuchas*, composto por sete homens e duas mulheres da Escola Nacional Preparatória. Aos 20 anos, ingressa na Liga da Juventude Comunista que fazia parte do Partido Comunista Mexicano. Ao longo de toda sua vida sempre apoiou as causas patrocinadas pelo Partido. Lowe escreve em seu ensaio, no Diário de Frida Kahlo, que:

O interesse de Frida Kahlo pelo comunismo deslocou-se da consciência social para uma busca epistemológica, talvez religiosa, de “pilares” destinados a sustentar sua fé. Sua crença na secular herança mexicana era consoladora. Combinando o comunismo com essa convicção, Kahlo moldou um ideal nada complicado, pois não levava em consideração as realidades dos dois regimes, ou seja, nem a sede de sangue e a divisão de classe dos astecas, nem as práticas autoritárias e burocráticas de Stálin. Kahlo filtrava e purificava a visão de sua dupla fé, reverenciando a ambas como forças idealizadoras que lhe proporcionavam energia, especialmente quando percebeu que sua vida estava chegando ao fim. (LOWE, 1995. p.28)

Aproximadamente em 1934, as tendências políticas do México, giraram em torno da esquerda com a eleição de Lázaro Cárdenas. Apesar do giro da política nacional, o Partido Comunista seguia atacando Rivera. Em 1933, quando Leon Trotsky se convenceu de que era impossível ficar na mesma Internacional Comunista, de Stalin e começou a formar a Quarta Internacional, Rivera se declarou simpatizante do movimento trotskista. Porém não se filiou ao setor mexicano do partido de Trotsky, até 1936. Rivera também acreditava, assim como Trotsky, no internacionalismo revolucionário, doutrina oposta ao “socialismo em um só país” defendido por Stálin. Rivera simpatizava particularmente com a figura heróica do líder exilado Trotsky, pois o Partido Comunista Mexicano, que apoiava Stálin, o havia expulsado e ultrajado.

No México, como em outras partes do mundo ocidental, o conflito entre stalinistas e trotskistas assumiu formas virulentas. Todas as cidades falavam das brigas dos artistas politizados. Os comunistas ortodoxos proferiam injúrias contra Rivera, não por ser trotskista. Embora sua obra fosse política, pintava nos palácios e suas obras eram para os turistas gringos: “que tipo de revolucionário era, então?”, criticavam. (HERRERA, 1984, p.175)

Frida Kahlo compartilha o entusiasmo que Rivera sentia por Trotsky, mas não se filiou ao partido trotskista. A Guerra Civil Espanhola, que começou em 18 de julho de 1936, reascendeu o entusiasmo político de Kahlo. Segundo Herrera, opinava que a luta da República Espanhola contra a subversão de Franco representava “a esperança mais viva e forte (que temos) de que se afaste do fascismo no mundo”. Junto com outros simpatizantes leais, ela e Rivera formaram um comitê que se encarregou de conseguir dinheiro para um grupo de milicianos espanhóis, que chegaram ao México, em busca de ajuda econômica. Kahlo pertencia à “Delegação do Exterior” e se dedicava a entrar em contato com pessoas e organizações radicadas fora do México, a fim de reunir fundos.

A participação de Kahlo na agitação política entre, 1936 e 1937, serviu tanto para concentrar sua energia, quanto para acercá-la de Diego, que necessitava de ajuda. Ele

estava com problemas de saúde, oculares e renais, passando semanas inteiras no hospital. A saúde dela nesta época era boa, com exceção do pé, que havia sido operado de novo em 1936.

Em dezembro de 1936, o casal Trotsky embarcou em Oslo rumo ao México. Rivera se filiou ao setor mexicano da Liga Internacional Comunista (trotskista), em setembro de 1936. Em novembro deste mesmo ano, recebeu um telegrama urgente de Anita Brenner (1905-1974) de Nova Iorque, – doutora em antropologia, jornalista e autora de livros sobre o México. Era amiga do presidente Lázaro Cárdenaz e foi a primeira correspondente estrangeira a obter uma declaração política durante a expropriação do petróleo, em 1938. Ela informava que era questão de vida ou morte averiguar com urgência se o governo mexicano estava disposto a conceder asilo político a Trotsky. O comitê político da organização se reuniu, em seguida, e resolveu enviar, secretamente, Rivera e Octavio Fernández, para consultar o presidente Cárdenas. Este último era um líder dentro do grupo trotskista mexicano. O presidente concedeu asilo a Trotsky com a condição de que este se comprometesse a não se intrometer nos assuntos internos do México.

Em 09 de janeiro de 1937, o casal desembarcou em Tampico, cercado de todo cuidado. Foram recebidos por Max Shachtman, fundador do movimento trotskista norte-americano e por George Novak, secretário do Comitê Norte-americano para a Defesa de León Trotsky, outros membros do partido, autoridades locais e federais, jornalistas mexicanos e estrangeiros e Frida Kahlo, que foi representando seu esposo, Diego Rivera, que se encontrava hospitalizado. Seria um momento triunfal para ele, como admitiu Trotsky mais tarde: “Estamos particularmente agradecidos a ele, Rivera, por nossa libertação do cativeiro na Noruega. Ao longo de quatro meses de cativeiro e isolamento, esse encontro com amigos foi especialmente cordial”. (HERRERA, 1984, p.177)

A comitiva que seguiu de Lechería, por precaução, teve que esperar muito para poder descer do trem. Apesar de todos os esforços para desviar a atenção alguns fotógrafos, incluindo Agustín Victor Casasola (1874-1938; grande fotógrafo da Revolução), conseguiram estar ali, para presenciar o momento em que Trotsky, Natalia e Frida desceriam do trem. Trotsky abraçou Rivera. Foram imediatamente para a Casa Azul, em Coyoacán, passando pelas ruas secundárias. A irmã de Kahlo, Cristina, que morava na casa, mudou-se para outra próxima, na rua Aguayo, que provavelmente Rivera comprou para ela. Guillermo Kahlo, pai de Kahlo, foi morar com sua outra irmã, Adriana, só deixando num quarto da Casa Azul seus aparatos fotográficos. Quando o grupo chegou por volta do meio dia, a casa estava rodeada de

policiais, protegendo-a. Como nem Trotsky, nem a esposa, Natalia Sedova, falavam espanhol, ficou decidido que Kahlo seria sua principal conselheira e guia, sua irmã Cristina, seria a motorista. Como medida de segurança, todas as janelas foram revestidas com ladrilhos e Rivera comprou a casa ao lado e construiu uma ligação entre as duas casas, unindo as propriedades, o que possibilitou, mais tarde, a ampliação do jardim e a construção de um estúdio para Kahlo.

Trotsky solicitou a formação de um comitê internacional, para análise da evidência usada contra ele, por Moscou. Trabalhou muito acelerado para preparar a declaração. Este comitê consistiu em seis norte-americanos, um francês, dois alemães, um italiano e um mexicano. O educador e filósofo estadunidense John Dewey funcionou como presidente. A Casa Azul foi preparada com toda segurança para realização das sessões. Foram acomodados quarenta acentos para jornalistas e convidados. Trotsky, seu secretário, Natalia e os membros do comitê sentaram-se atrás de uma mesa larga. O policiamento foi reforçado a fim de evitar acesso de assassinos e sabotadores.

A primeira das treze sessões se realizou no dia 10 de abril de 1937. O “juízo” durou uma semana. Neste primeiro dia, Diego Rivera chegou com enorme chapéu decorado com uma pluma de pavão real. Frida Kahlo se enfeitou com jóias *taracas* e trajes indígenas e sentou-se o mais próxima possível de Trotsky, que respondeu as perguntas de seus oponentes com sua precisão característica, e o manejo seguro da grande quantidade de informações que havia reunido para desacreditar seus acusadores. Em setembro, o comitê deu o veredicto – Trotsky era inocente.

A despeito da idade, Trotsky é descrito como tendo uma boa presença física. Ele se conduzia como um herói, com gestos dinâmicos e passos severos. Tinha um olhar penetrante, em seus olhos azuis, e sua mandíbula firme tornava patente seu fervor e tenacidade intelectual. Apesar de ter senso de humor, era rigoroso e imponente. Estava acostumado a conseguir o que queria. Tinha um vigoroso interesse por sexo. Na presença de mulheres ficava particularmente entretido e engenhoso. Nas conquistas amorosas não era sentimental, era direto e às vezes tosco; costumava acariciar o joelho de uma mulher debaixo da mesa ou fazer proposta descaradas e francas. Num certo momento, nutriu um desejo por Cristina, irmã de Kahlo, o que o levou a começar a praticar exercícios físicos, similar a os usados para caso de incêndios, prática que incluía escapar de noite pulando por cima do muro

do jardim e uma corrida até casa dela. Os amigos conseguiram dissuadi-lo dessa prática imprudente, pois Cristina não se interessava por ele.

Trotsky começou a escrever cartas que colocava dentro dos livros que recomendava a Kahlo e os entregava ao se despedir dela, freqüentemente na frente de Rivera e de sua esposa. Semanas após a finalização das sessões realizadas pelo Comitê Dewey, iniciou-se uma aventura amorosa entre eles. Os encontros aconteciam na casa da irmã de Kahlo, Cristina. Segundo Herrera, Rivera ignorou a existência desta relação.

Em janeiro de 1939, Kahlo viajou para França para participar de uma exposição organizada por André Breton, seguindo para Nova Iorque. Em Paris, Kahlo representou o México, em reuniões trotskistas, ficando com este grupo até sair de Paris, tendo inclusive uma aventura com um de seus membros. Estava disposta a apoiar Diego, quando soube que ele havia brigado com Trotsky, pois os conflitos de personalidades e políticos começaram a corroer a amizade dos dois, após a partida de Kahlo. Segundo relatos, as reações imprevisíveis e a tendência imoderada das fantasias próprias de Rivera, irritavam Trotsky. A incompatibilidade entre o temperamento dos dois homens motivou o rompimento entre eles. No dia 02 de novembro, Rivera apareceu em Coyoacán com o espírito travesso, levou para Trotsky uma grande caveira roxa, de açúcar, com o nome “Stalin” escrito em branco na frente. Trotsky não aprovou a brincadeira, nem o presente e depois da saída de Rivera disse, a Jean van Heijenoort, que o destruiria.

No início de janeiro, Rivera se retirou da Quarta Internacional. No dia 11 de janeiro, Trotsky afirmou através da imprensa mexicana, que já não sentia solidariedade moral em Rivera e que deste momento em diante não poderia mais continuar aceitando sua hospitalidade. Porém, no dia seguinte, Trotsky escreveu para Kahlo sobre os conflitos, em busca de sua ajuda, para que ela falasse com Rivera para desistir de querer ser secretário do Partido, uma vez que ele não precisava provar que era um autêntico revolucionário.

Após a ruptura, Trotsky tentou persuadir Rivera a aceitar dinheiro como pagamento do aluguel da Casa Azul, até encontrar outro lugar para viver, Rivera não aceitou e em abril de 1939, Trotsky e sua comitiva mudaram-se para uma rua próxima à Casa Azul, na avenida Viena, deixando lá o auto-retrato e uma caneta, presenteados por Kahlo a ele. Kahlo também se distanciou de Trotsky, mas guardou um certo carinho por ele, mesmo depois de

sua morte. Em 1946, não quis emprestar a Rivera a caneta, de Trotsky que Rivera queria para assinar sua readmissão no Partido Comunista. Kahlo era indulgente aos caprichos políticos de Rivera, mas também respeitava a recordação de seu antigo amigo. Kahlo também se afastou de Trotsky quando entrou de novo no Partido Comunista e declarou que a carta que ele lhe enviara era “completamente ridícula”. (HERRERA, 1984, p.177)

Em 24 de maio de 1940, a residência de Trotsky foi invadida por um grupo de stalinistas, incluindo o pintor David Alaro Siqueiros, esta tentativa falhou. Devido a ruptura entre Trotsky e Rivera, este, procurado pela polícia, ficou escondido durante um mês até conseguir sair do país com seu passaporte com destino a São Francisco com a proposta de pintar um mural na biblioteca de São Francisco Colégio Junior e executá-lo em público na Ilha do Tesouro. Este mural tornou-se um manifesto da atitude contemporânea de Rivera. Apesar do rompimento com Trotsky, Rivera seguiu sendo por uns anos um opositor fervoroso de Stalin. Depois de concretizar o pacto entre Stalin e Hitler em 1939, Rivera se converteu em advogado apaixonado da solidariedade pan-americana, em oposição ao totalitarismo. Em carta aberta a Sigmund Firestone, em janeiro de 1941, Rivera diz que sua verdadeira meta política era o estabelecimento de “uma cidadania comum” para todos os habitantes da América e a destruição dos principais totalitários da época – Hitler, Mussolini e Stalin. (HERRERA, 1984, p.250)

Três meses após a tentativa de assassinato de Trotsky e a partida de Rivera para os Estados Unidos, Kahlo adoece. Ramón Mercader, que havia conquistado a amizade e confiança de Frida Kahlo, assassinou Trotsky. Kahlo muito perturbada fala com Rivera por telefone e diz: “Mataram o velho Trotsky esta manhã. Estúpido, o mataram por tua culpa. Por que fugiste?” (HERRERA, 1984, p.250). Por ter conhecido Mercader em Paris e tê-lo recebido em sua casa, Kahlo foi levada pela polícia e interrogada durante doze horas. A polícia saqueou a casa de Rivera em San Angel, roubaram objetos de valor, levaram tudo. Kahlo, que já sabia que eles iriam a sua casa, conseguiu juntar todos os papéis com conteúdos políticos, escondendo-os no sótão da casa grande. Foram trinta e sete policiais que levaram Kahlo e sua irmã, Cristina. Passaram dois dias na prisão, foram liberadas após suplicarem a um policial: “Tenha a bondade, não há nada de mais em dar de comer aos filhos pequenos de minha irmã. Nos soltaram ao fim de dois dias porque não éramos culpadas do assassinato e nem da tentativa da qual Siqueiros participou”. (HERRERA, 1984, p.251)

Depois da guerra, Rivera conseguiu sua readmissão no Partido Comunista e declarou com orgulho que obteve asilo político para Trotsky com a intenção de mandar

assassiná-lo. Segundo relatos, algumas pessoas acreditam que Rivera e Kahlo haviam participado de uma conspiração para matar o russo. Porém, para Herrera, essa idéia parece inverossímil, pois apesar dos Rivera não aprovarem a moral convencional, eles não eram amorais e amavam demasiadamente a vida para serem capazes de um assassinato. As declarações exageradas de Rivera são típicas de um oportunismo político. Outra afirmativa estapafúrdia de Rivera foi, por ocasião da visita ao México do poeta chileno Pablo Neruda, em 1940, de afirmar que ele, Rivera, era judeu. (HERRERA, 1984, p.251)

Segundo Herrera as simpatias políticas de Kahlo e a intensidade de suas convicções seguem sendo algo polêmico. Ela, a exemplo de Rivera, também solicitou sua readmissão no Partido Comunista. Mas, ironicamente os comunistas demoraram a aceitar a solicitação de Rivera, só o aceitando em 1954. Kahlo foi aceita em 1948, talvez por não ter declarado formalmente ser partidária do trotskismo. Mas teve que suportar o ritual humilhante da “autocrítica”, exigida pela ortodoxia do Partido. Ela sempre se referia a seus alunos como ‘camaradas’ e Rivera falando sobre o ímpeto político de sua esposa disse: “Alentava o desenvolvimento de um estilo pessoal de pintura. Incentivava seus discípulos a manter-se firmes suas opiniões políticas e sociais”. (HERRERA, 1984, p.285) Seus alunos, homens, a descrevem como uma militante política, mas a única mulher entre eles, Fanny Rabel, recorda-a tomando posições com aspetos humanistas e não como uma mulher politizada.

Na década de quarenta, Kahlo pôs ênfase no conteúdo social da arte e tomou um grande interesse no desenvolvimento político dos seus jovens protegidos. Recomendava a literatura marxista e os envolvia nas discussões políticas entre ela e Rivera. Declarava que a pintura deveria atuar dentro da sociedade. Admitia que ela mesma era incapaz de produzir quadros com mensagem política, alentava seus discípulos a seguir a tradição, estabelecida por Rivera, o realismo “mexicanista” com uma consciência social, em lugar de aderir a corrente de pintura moderna de cavalete, inspirada nos movimentos europeus. (HERRERA, 1984 p.286).

Mas numa carta a Antonio Rodríguez em 1952, Frida Kahlo escreve sobre sua arte:

Quisera ser merecedora, junto com minha pintura, do povo que pertenço e das idéias que me dão força... Quisera que minha obra contribuísse para a luta do povo pela paz e pela liberdade. (HERRERA, 1984, p.222)

Este recorte revela que para Kahlo a pintura unia pela via da sublimação arte e política.

Finalizando, questionamos: até que ponto podemos pensar que para Frida Kahlo mais além dos impasses mortíferos, o seu desejo de viver seria impulsionado pelo dom que a levou a sublimar a sua frustração? E o seu percurso na arte, na política, nos amores, na vida, qual a relação com a fantasia, em sua vida e obra? Freud vai dizer que o “escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias”. (FREUD, 1908, p.142) Em sua obra, Kahlo nos oferece a visão de uma realidade impactante. Parece não usar disfarces, mas exibir uma experiência vivida no real do corpo, um vazio que sua obra tenta preencher, contornando-o tal qual como nos ensina Lacan quando diz que a arte “se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio”. (LACAN, 1959, p.162) Pois foi diante da cena real do acidente, que seus sonhos pareceram se findar ali. Foi aí que, frente ao real, ao impossível, à impotência, à frustração, Kahlo fez uma “escolha forçada” como sujeito do inconsciente. Passa, então a produzir uma belíssima obra, cuja dor e cores são intensas e reproduzidas nas suas pinturas.

Encerramos com uma citação de Peres: “Na pintura o encontro maior, de uma história não apenas de uma mulher, mas de um povo que se viu transpassado por muitas flechas”. (PERES, 2002, p.42)

REFERÊNCIAS

- BURKE, Marcus B. *Mexican Art Masterpieces*. New York: Hugh Lauter Levin Associates, Inc., 1998.
- CORREIA, Adriano. *Hannah Arendt*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007. (Passo-a-passo, v. 73)
- GRIMBERG, Salomon. *Frida Kahlo*. World Publications Group, Inc. North Dighton, 1997.
- HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana, 1984.
- JONES, Ernest. *A vida e a obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1989.
- KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*/compilação Martha Zamora: Vera Ribeiro. 3ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato* / introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Versal, A. G., S., L. Madrid (España) 2005.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. *Escritores criativos e devaneios*. (1908 [1907]). V: IX.

In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira, 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

KETTENMANN, Andrea. *Kahlo* (1907-1954). Benedikt Taschen, köln. 1994.

LACAN, Jacques, 1901-1981. *Pequenos comentários à margem*. In: O seminário, livro 7: *A ética da psicanálise* / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. *A esquize do olho e do olhar*. In: O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; tradução de MD Magno. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *A anamorfose*. In: O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques Alain-Miller; tradução de MD Magno. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Diego e Frida*. Editora Página Aberta Ltda. Rio de Janeiro, 1994.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MAURANO, Denise. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Passo-a-passo, v. 21)

PERES, Urânia Tourinho. *Frida Kahlo: Arte e Dor – Quando a perda é no corpo*. Trabalho apresentado no Colégio de Psicanálise da Bahia. 5/6 de abril de 2002.

POLLO, Vera. *O corpo e a falta-a-saber*. In: O corpo da psicanálise – Escola Letra Freudiana Rio de Janeiro: Ano XVII no. 27. (2000).

QUINET, Antônio. *Psicanálise e arte*. In: Seminário de conexões. Formações Clínicas do Campo Lacaniano-Rio. Rio de Janeiro. Aula de 12 de abril de 2007.

RIBEIRO, Maria Anita Carneiro. *O traço que fere o corpo*. In: Retorno do Exílio: O Corpo entre a psicanálise e a ciência. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.

_____. *Sobre o pensamento*. In: *Traumata*. Org. Ana Maria Rudge; colabs. Betty Fuks et al. São Paulo: Editora Escuta, 2006. (Biblioteca de Psicopatologia Fundamental).

REGNAULT, François. *Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

RIVERA, Tânia. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

TASCHEN, Benedikt. *Kahlo*. Tradução: Sandra Oliveira. Lisboa. Editores: Sally Bald. Angelika Muthesius, 1994.

Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em 21/05/07, Google. GNU Free Documentation License.

ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. La Herradura, México, 1987

FRIDA KHALO: ONE LIFE

ABSTRACT:

This work is the result of a search psychoanalysis about the life and work of Frida Kahlo through the concept of sublimation. Our cut falls on what we believe to be the most relevant facts of her biography, which allow us to work the concept of sublimation.

KEY-WORDS: Sublimation, psychoanalysis, art, Frida Kahlo.

FRIDA KHALO - UNE VIE

RÉSUMÉ:

Ce travail est le résultat d'une recherche psychanalytique sur la vie et l'oeuvre de Frida Kahlo par le concept de la sublimation. Notre découpage retombe sur les faits, pour nous, les plus importants de sa biographie, lesquels nous permettent travailler le concept de sublimation.

MOTS-CLÉ: sublimation, psychanalyse, art, Frida Kahlo.

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH

Marli Miranda Bastos e Maria Anita Carneiro Ribeiro

Juiz de Fora, MG – Brasil.

Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

CAMILLE CLAUDEL – ANGÚSTIA E DEVASTAÇÃO

Jean-Claude Soares¹ e Vivian Martins Ligeiro²

RESUMO:

Este artigo aborda a noção de devastação e o conceito de angústia, tal como a Psicanálise os concebe, valendo-se da biografia e de um breve estudo da obra da escultora francesa Camille Claudel, no intuito de conferir-lhes maior visibilidade, de modo a contribuir com a transmissão daquilo que nos foi legado por Freud e Lacan

PALAVRAS-CHAVE: Camille Claudel; devastação; angústia; Lacan

¹ Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura da UFJF-MG e Professor convidado do Pólo Interdisciplinar na Área do Envelhecimento (UFJF-MG) responsável pela disciplina Literatura, Psicanálise e produções culturais.

² Psicanalista, Membro do Corpo Freudiano-JF; Pós-graduada em Psicanálise e Saúde Mental pela UERJ.

“*Há sempre algo de ausente que me atormenta*”

Claudél; Camille; Carta a Rodin, 1886

Introdução

Há quase dez anos, chegava ao Brasil, mais precisamente à Pinacoteca do estado de São Paulo, a exposição *Camille Claudel (1864-1943)*, vinda de Paris, Museu Rodin, e de Poitiers, Museu Sainte-Croix, organizada por Monique Laurent e Bruno Gaudichon. O público brasileiro foi convidado a conhecer o talento e a genialidade de uma mulher esplêndida que de forma impetuosa lutou para pleitear um lugar de destaque, que fizesse justiça à sua obra, em meio a conturbada e fértil *Paris fin-de-siècle*. Ainda no ano de 1988, o diretor Bruno Nuytten, sob a tutela da consultoria histórica de Reine-Marie Paris – sobrinha-neta da artista e grande estudiosa de sua biografia e obra –, realiza o filme *Camille Claudel* que conta com a atuação de atores como Isabelle Adjani, Gérard Depardieu e Laurent Grévill vivendo os papéis da escultora, de seu mestre e amado Auguste Rodin e do escritor Paul Claudel, irmão de Camille, respectivamente. Talvez tenha sido a película de Nuytten a grande responsável pela apresentação ao mundo dos dissabores, da audácia e da pujança trágica que acometeram a trajetória desta mulher artista, devastada por suas relações afetivas, que fazia surgir de moldes em gesso, de mármore, bronze, ônix, sujeitos a alegorizar, em carne viva, os mais díspares sentimentos, as mais recônditas revoltas, a mordacidade de sua sátira, o abandono, a leveza, o movimento, o que se supunha perene e aquilo que se revelava de fato efêmero. Autobiográfica, indissociável das vicissitudes de seu gênio, parece ser a obra da Srta. Claudel; fato bastante explorado pelo filme de Nuytten.

Afetado pela beleza das cenas de Nuytten, o público brasileiro vai ao encontro de sua obra disposta, magistralmente, num saguão entrecortado por câmaras que pareciam simular um labirinto ostentando em suas paredes trechos de sua vasta correspondência, excertos de Paul Claudel que versavam sobre suas obras e fragmentos de críticos de arte da época. Curioso o fato de que nos encontrávamos também, no ano de 1997, nos fins de um século não menos relevante e fecundo no concernente à produção artístico-cultural e às transformações sociais: aquilo a que Camille Claudel parecia querer dar vida era intemporal, algo próprio da condição feminina; isso que muito se alinha do lado da criação. Nesse

aspecto, consideramos bastante válida a contribuição de uma vida tão intrinsecamente amalgamada à sua obra ao exercício da transmissão das implicações do conceito de feminino tal como a Psicanálise as concebe, segundo Freud e Lacan. Para tal, privilegiaremos alguns aspectos da biografia de Camille Claudel que nos foram legados por Jacques Cassar, Reine-Marie Paris e Hélène Pinet; trechos das correspondências deixadas pela família Claudel e o que nos provoca o contato com suas obras.

Faz-se necessário esclarecer que não se trata de lançar da mão da teoria psicanalítica no intuito de proferir uma leitura da vida e da obra desta grande artista, mas sim de valer-se disso como uma espécie de recurso material que nos parece bastante eficaz no que diz respeito à produção de especulações e reflexões que possam nos facilitar um certo entendimento das questões concernentes aos efeitos da falta na condição feminina sob o viés da relação mãe-filha e de seus desdobramentos: devastação e angústia. Tarefa árdua essa de transmitir algo sobre o qual muito pouco se pode saber. Verdadeira imersão num “continente negro”, fascinante e aterradora incursão a um orbe que se situa para além do *phallus* e onde se goza d’ Outra maneira. Como nos ensina Lacan, nessa empresa da transmissão, aquilo que na verdade se transmite é o estilo aí implicado, assim, à nossa maneira, os conduziremos ao limiar entre aquilo que assombra e fascina a alma, devasta e impele à criação.

1. Do estilo – Uma obra autobiográfica

A jovem nascida em *Fère-en-Tardenois, Aisne*, França, revelou seu magistral talento para a criação artística desde muito cedo: aos 19 anos é aceita pelo Mestre escultor *Auguste Rodin* (1840-1917) como aluna em seu ateliê na *Rue Universitaire*, em Paris. Naquela época, Rodin, já glorificado por seus trabalhos, se encontrava envolvido com a finalização de uma suntuosa encomenda: A Porta do Inferno, baseada na Divina Comédia de Dante Alighieri. De aluna, Camille com sua argúcia artística logo é promovida a colaboradora, inspiradora, modelo e companheira. A Aurora (fig. 1), 1885, é o primeiro admirável retrato de Camille realizado por Rodin, tal qual no mito grego recontado por Ovídio, poeta latino, em suas *Metamorfoses* (Livro II, versos 243 a 297) o jovem Pigmalião esculpe em marfim uma mulher para amar e Vênus o agracia tornando-a viva, porém, no caso

de Camille, a deusa parece ter se isentado de torná-los felizes e o Destino se incumbido de trazer-lhe a devastação. Era o início de um envolvimento que durará quase dez anos e que deixará marcas indeléveis nas vidas de ambos.

Segundo a Introdução de Bruno Gaudichon para o catálogo da exposição *Camille Claudel (1864-1943)*, faz-se necessário delimitar até quando, precisamente, a influência estilística rodiniana se faz presente nas obras de Camille. Gaudichon nos adverte que o ano 1893 seria um divisor de águas na carreira de Camille Claudel, no que concerne à presença do estilo de Rodin em seus trabalhos. O que de fato ocorreu e Rodin jamais o negou, como revelam as cartas publicadas pelo biógrafo Jacques Cassar no *Dossier Camille Claudel*, é que a reciprocidade no que tange aos estilos de ambos fazia-se presente desde os primeiros trabalhos que datam da chegada de Camille a seu ateliê.

Quatro aspectos relevantes são por Gaudichon apontados na obra de Camille: o naturalismo; a anedota; a teatralidade e a tradição. Esses aspectos estilísticos associam-se em certas realizações, no entanto, sua biografia parece comprovar que a importância dada a cada um desses aspectos oscila de acordo com as passagens da tumultuada vida da artista. Vejamos: a *verve* realista parece, segundo a Introdução de Guadichon, permear toda a obra da artista desde 1882, como se pode constatar no Busto da Velha Hélène (fig. 2) e em *L'âge mûr*, A maturidade (fig. 3), 1898, em que se vê misturada fortemente a uma intervenção pessoal manifestada na emaranhada e vasta cabeleira da Parca (fig. 3) – figura que no grupo de três alegoriza a Velhice –, ou no desequilíbrio da composição, também bastante evidente no belíssimo A Valsa, 1891, (fig. 4).

A partir 1892, após ter sido vítima de um aborto e de romper sua relação com Rodin, um dado bastante curioso para nós faz-se notar: a nova direção tomada por seu estilo que passa a compreender estudos inspirados na natureza, trazendo para suas obras elementos repletos de significação como a onda, as rochas. As obras que pertencem a essa série, sem dúvida, são apontadas pelos críticos de arte da época como as mais originais de toda a produção da artista. Destacamos desse momento de sua criação esculturas como A Onda (fig. 5), 1897, e As Bisbilhoteiras, 1893, (fig. 6) para mostrar-lhes sua genial destreza com a miniaturização das cenas realizadas em materiais tão difíceis de serem trabalhados como a pedra ônix. Numa célebre carta a seu irmão, o dramaturgo Paul Claudel, que data de 1895, ela o exprime: “tu vêes que não se trata em definitivo do estilo de Rodin” (LESSANA, 2000, p. 207). É Maurice Rheims quem destaca essa singularidade por ela tanto reivindicada. O autor, ao comentar algo sobre As Bisbilhoteiras (fig. 6), observa: “esta obra (...) consta dentre as

mais originais e as mais estranhas da história da estatuária universal” (RHEIMS, 1972, p.141).

Estranha, genial, autobiográfica, teatral, maldita, todos esses atributos seriam inúteis para caracterizar a vastíssima obra da escultora, se não mencionássemos aquela que convém verdadeiramente mencionar: a assombrosa força com que realizou, defendeu e até mesmo destruiu suas obras. Animadas por um sopro de inspiração épica – como o disse Morhardt em artigo publicado no *Journal de Genève* em 1896: “Ela é da raça dos heróis!” (PINET & PARIS, 2003, p. 65) –, grande parte das obras da Srta. Claudel parecem acometidas de uma avassaladora embriaguez trágica. Alinhados com as tortuosas produções da estatuária barroca do século XVII, seus trabalhos parecem se aproximar da tentativa do barroco de exprimir na matéria bruta o êxtase, o arrebatamento, o fascínio e o horror que concerniam às cenas dionisiacas revividas pelo espetáculo trágico. De Sófocles a Racine, de Shakespeare ao próprio Paul Claudel, mencionado outrora, a estatuária claudeliana parece nos conduzir ao mesmo pathos encenado pelos gregos, faz-nos entrever a cena da morte, a inexorabilidade do destino – a própria vingança de Apolo e Ártemis ao terem sua mãe Leto, deusa do Destino, ultrajada por Níobe – que a todos implacavelmente acomete, sobretudo, aos heróis. Mas há algo de transfigurador em Claudel que nos permite gozar de um belo genuinamente efêmero em detrimento do perene, do viril, forjado por Rodin: a falta que com mordacidade a remetia à angústia e à criação, do lúdico da teatralidade ao grotesco e petrificante.

2. L’ Âge Mûr, o grupo de Três – “Só as esculturas falam”

Dentre as inúmeras obras de Camille Claudel que com certeza nos suscitaria inúmeras reflexões e divagações, achamos por bem focalizarmos nossa atenção neste artigo, numa em específico: *L’ Âge Mûr* (fig. 3), O Destino ou O Caminho da Vida [1894 (primeira versão em gesso)-1899 (segunda versão em bronze)]. Apontada por muitos como a obra claudeliana mais inquietante, aterradora e original pelas querelas afetivas que põe em cena, aquelas que seriamente pareciam envolver um nefasto triângulo que insistia em persegui-la

malgrado seus esforços em deles se desvencilhar: Camille, Rodin e sua concubina Rose Beuret.

Temendo incorrer em selvagerias como aquelas contra as quais Freud nos advertiu em seu texto *Psicanálise Silvestre* (1910), decidimos por, a partir do texto da própria Camille (cartas trocadas entre os Claudel reproduzidas por Jacques Cassar) e das valiosas inferências realizadas por Marie-Magdeleine Lessana em texto ainda inédito em português (*Entre mère et fille: um ravage*), tecermos reflexões que nos sirvam para melhor compreender o elo inconsciente que enlaça mãe e filha. A cena triangular e patética (fig. 3), segundo Lessana, “traz um casal que valsava cujo homem foi distanciado da jovem e oscilava, ofegante, dividido entre a jovem Suplicante e a velha, a Parca Clôtho¹ (outra alegoria do Destino já mencionado), para enfim se deixar levar pela velha e se destacar definitivamente da jovem” (LESSANA, 2000, p. 204) que com ele valsava numa cumplicidade erótica que o drapeado *art-nouveau*, exigido *a posteriori* pelo Sr. Dubois, Inspetor da Escola de Belas Artes, para cobrir a nudez do casal não a ocultava, parecia deixar entrever o ato. Ainda Lessana: “A Valsa amorosa será metamorfoseada em arrebatamento fúnebre. Na ausência de Rodin e de Paul (em missão diplomática aos EUA), Camille põe em cena a triangulação (Valsa mais Clôtho), $2 + 1 = 3$ ”. Em carta ao irmão ausente (1893), ela apresentou o trio como algo ou alguém a mais; o que nos remete à suspeita da existência de ‘um a mais’ (*ibidem*), vejamos: Camille esculpira na mesma época (1893) o busto de uma garotinha de olhar fixo e puro voltado para o céu, A Pequena Castela de Islette (fig. 7). Esta criança, além de evocar o drama dos filhos abandonados, segundo Lessana, traz também o filho abortado por Camille durante sua estada em férias na Touraine. Reflitamos: Seria o filho abortado a dívida cobrada pela Mulher que com sua “ira negra” sempre estava à espreita para impedir o homem de precipitar-se em seu socorro?

A biografia da artista revela os inúmeros atritos vividos com a mãe, Louise-Athanaïse Claudel, a qual não reconhecia a importância do ofício da filha nem seu esforço para fazer valer o próprio talento. A Sra. Claudel acusava Camille de extorquir o pai, entusiasta de seu talento, obrigando toda a família a se mudar para Paris, em 1881, início do que foi pelo irmão denominado “cataclisma” (1951), para que ela pudesse estudar na antiga Academia Colarossi com o Mestre *Alfred Boucher*. Reine-Marie Paris e Hélène Pinet revelam em *Camille Claudel – Le génie est comme un miroir*, a partir de um minucioso estudo que

¹ Entre os latinos, Clôtho é uma das três irmãs que personificam o Destino, as três Parcas. Na Mitologia Grega, são chamadas Moiras.

envolveu, sobretudo, as correspondências trocadas entre os Claudel, que a Sra. Claudel demonstrava nítida predileção pela filha Louise, inexpressiva no que concerne ao talento artístico, em detrimento da filha escultora.

Lessana nos relata em *Entre mère et fille: um ravage* um fato curiosíssimo que convém ser mencionado: A Sra. Claudel, antes do nascimento de Camille, perde seu primeiro filho, Charles-Henri, que viveu apenas quinze dias. A autora levanta a suspeita de que esta morte tivesse interferido no acolhimento dado ao filho que o sucederia, Camille, a quem a Sra. Claudel deu um prenome andrógino ou como o denominou Lessana, bissexual (em língua francesa o prenome Camille serve tanto para nomear alguém do sexo masculino quanto do sexo feminino, ao contrário do português que possui os biformes antropônimos: Camila e Camilo). Em *Paul Claudel ou L' Enfer du Génie*, o biógrafo Gérald Antoine escreve : “desde a época de seu nascimento, Camille tinha sido mal acolhida: esperava-se um menino para substituir o pequeno Henri morto após o nascimento” (ANTOINE, 1988, p. 75).

Camille por vezes foi pela mãe repreendida, ao regressar à casa paterna com os sapatos e as roupas inteiramente sujos de barro, lama, poeira de mármore, dizendo que não mais suportava conviver com as “sujeiras” trazidas pela filha. Durante o período em que Camille – acometida pelo acirramento de seus sintomas, sobretudo, dos delírios paranóides –, foi mantida reclusa num asilo de alienados (de 10 de março, alguns meses após a morte de seu pai, de 1913 até o dia de sua morte, em 1943, aos 78 anos) jamais recebeu a visita de sua mãe, que a ela só se endereçará uma única vez por meio de uma carta atroz da qual trataremos mais à frente, e sofreu as agruras de idéias persecutórias que a induziam a responsabilizar Rodin e toda a sua “corja” por tudo o que vivera.

Recorramos à teoria psicanalítica para lançar de mão de alguns aspectos concernentes ao feminino que serão de extrema valia para a transmissão daquilo que pretendemos abordar por meio deste artigo.

3. Freud, o Édipo e a Mulher

Podemos deduzir que o enigma da mulher sempre fascinou Freud e o impulsionou à construção da teoria psicanalítica, já que esta caminhou sempre lado a lado

com sua experiência clínica. Freud foi tocado desde o início pela escuta das históricas, inaugurando o método fundamental da psicanálise: a associação livre.

Freud não recua diante do enigma da mulher, que descrevia como “Continente negro” (1926), ou seja, um continente inacessível à experiência, inexplorado e desconhecido. No início de sua obra, Freud tenta explicar a sexualidade feminina equiparando-a a masculina. Em “Interpretação dos sonhos” (1900) Freud ao descrever o Complexo de Édipo recorre à tragédia grega de Sófocles e utiliza-se de seu material clínico de sonhos. Postula nesse momento que *o primeiro objeto de amor da menina é o pai* e do menino é a mãe. Dessa maneira, a criança deseja a morte do genitor do mesmo sexo para que assim possa desfrutar da exclusividade no amor do genitor do sexo oposto. As crianças fantasiariam o que o rei de Tebas executou na realidade – matar o pai e desposar a mãe –, no caso do menino.

Até os anos de 1920, Freud considerava que o desenvolvimento sexual da menina deveria ser como o do menino. Entre 1923 e 1924, Freud publica dois textos que parecem inovar sua teoria no que diz respeito a mulher: “A Organização Genital infantil” (1923) e “A Dissolução do Complexo de Édipo” (1924). A castração é o eixo central de como as crianças de ambos os sexos tentam elaborar a falta percebida na mulher. A criança, já na fase fálica, cria a dicotomia castrado/ não castrado, ou seja, aqueles que têm e os que não têm o falo²

Em 1925 Freud publica “Algumas conseqüências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos”, texto que reúne suas opiniões sobre a sexualidade feminina até o momento. Nessa fase de sua obra, Freud descobre que a mãe é o primeiro objeto para ambos os sexos. Freud desenvolve então, a teorização da fase pré-edipiana feminina.

Antes de ingressar no Édipo, a menina tem com sua mãe uma intensa e apaixonada ligação exclusiva de amor: Freud (1931) diz ser impossível entender a sexualidade feminina sem analisarmos a relação da menina com sua mãe. Nessa fase, o pai é visto como um rival com quem disputa o amor de sua mãe. A menina para ingressar no Édipo e voltar-se para o pai, constituindo sua feminilidade normal deve ter duas tarefas a mais que o menino; trocar de zona erógena - do clitóris para a vagina - e de objeto de amor - da mãe para o pai.

² Conceito psicanalítico que designa a plena potência vital e que tem na imagem do pênis ereto sua versão imaginária. Em termos simbólicos, funciona como elemento diferenciador entre os sexos.

Mas esse processo não ocorre de maneira tão simples. O afastamento da menina de sua mãe ocorre de forma difícil e dolorosa. Isto, quando ocorre. Algumas mulheres podem encontrar grande dificuldade em separar-se da mãe e entregar-se ao amor de um homem.

Esse parecia ser o caso da jovem paranóica analisada por Freud (1915). A moça, que tinha uma ligação intensa com a mãe não consegue relacionar-se com homens. E quando, aos seus trinta anos permite aceitar os galanteios de um colega de trabalho, constrói um delírio com base em seu “Complexo materno” (*die Mutterbindung*), termo usado por Freud em 1915, que parece já notar a importância da mãe na vida psíquica da mulher. Importância não apenas quando se trata de uma psicose posterior, mais ainda, coloca a mãe na sua relação com a filha, como o núcleo da neurose na mulher.

A relação mãe-filha é intensa e passional, repleta de sentimentos ambivalentes, justamente por ser a primeira relação de amor da menina (como também do menino). Em um primeiro momento, a criança de ambos os sexos encontra-se mergulhada numa relação exclusiva com sua mãe. É dela que advêm todos os cuidados com higiene, alimentação sendo que a criança acha-se inteiramente alienada ao desejo desse Outro fundamental. Por ser objeto de tanta expectativa, a mãe torna-se alvo de tanta decepção.

Durante a fase fálica, o menino é obrigado a abdicar dessa relação de amor a fim de preservar seu genital, tanto valorizado. Diante da visão da falta de pênis na mulher, ele teme perder o seu, ressignificando as ameaças reais, recebidas até então (as repreensões devido à masturbação), às quais não havia dado devida importância. Assim, o menino abandona o Complexo de Édipo devido sua angústia de castração.

Na menina, não podemos falar de uma angústia de castração, já que ela não tem o que perder. A menina, então, se tornaria vítima da inveja do pênis, culpabilizando a mãe porque "a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada" (FREUD, 1996[1925], p. 283), ou ainda “ressente-se de a mãe tê-la trazido ao mundo como mulher” (FREUD, 1996 [1931], p. 242). A partir dessa dolorosa constatação, a menina volta-se para o pai esperando receber dele o que não recebeu da mãe, deslizando por meio de uma equação simbólica do pênis para o bebê (que espera receber do pai) e para depois poder voltar-se para outros homens. Mas o decorrer desse processo deixa um resto. A menina à saída do Édipo recebe do pai uma identificação fálica e continua esperando receber da mãe uma identificação enquanto mulher. Esse resto, essa lacuna deixada em branco no processo edípiano da menina

remete-nos à relação primordial com a mãe, campo que se constitui em um mais além e um mais aquém do Complexo de Édipo.

Freud em “Análise Terminável e Interminável” (1937) situa o rochedo da castração como o ponto infinito e intransponível de uma análise, ou seja, a impossibilidade tanto no homem como na mulher de aceitar a castração. A mulher não renunciaria nunca de tentar ter um pênis, tendo esse desejo para sempre inscrito no seu inconsciente, enquanto o homem teria imensa dificuldade em colocar-se numa posição passiva diante de outro homem. Freud nomeia essa posição de “repúdio à feminilidade”, ou seja, uma impotência de se haver com o registro da falta, que é a feminilidade.

Na menina, não podemos falar de uma angústia de castração, já que ela não tem o que perder. A menina, então, se tornaria vítima da inveja do pênis, culpabilizando a mãe porque “a enviou ao mundo assim tão insuficientemente aparelhada” (FREUD, 1996[1925], p. 283), ou ainda “ressente-se de a mãe tê-la trazido ao mundo como mulher” (FREUD, 1996 [1931], p. 242). A partir dessa dolorosa constatação, a menina volta-se para o pai esperando receber dele o que não recebeu da mãe, deslizando por meio de uma equação simbólica do pênis para o bebê (que espera receber do pai) e para depois poder voltar-se para outros homens. Mas o decorrer desse processo deixa um resto. A menina à saída do Édipo recebe do pai uma identificação fálica e continua esperando receber da mãe uma identificação enquanto mulher. Esse resto, essa lacuna deixada em branco no processo edipiano da menina remete-nos à relação primordial com a mãe, campo que se constitui em um mais além e um mais aquém do Complexo de Édipo.

Em 1908, Freud apontou o duplo posicionamento em que a mulher se encontraria com base na observação de uma de suas pacientes histéricas: esta, com uma de suas mãos puxava seu vestido na tentativa de arrancá-lo, comportando-se como homem, enquanto sua outra mão ocupava-se de trazer o vestido para si, a fim de velar seu corpo, numa atitude feminina. Freud denomina esse duplo posicionamento feminino de bissexualidade na mulher, o que Lacan posteriormente localizará como dois gozos entre os quais a mulher se situa: o gozo fálico e o gozo Outro.

Dessa maneira, a mulher se encontraria numa posição de fronteira, entre o gozo fálico, que se refere à linguagem, ao sexual e o gozo Outro, um gozo suplementar, que estaria totalmente fora do universo da representação, não se inscrevendo na cadeia significante. Devido a essa posição entre a castração e o furo, a linguagem e o irrepresentável, o sexual e o

Real, e por assim, encontrar-se apenas parcialmente inscrita no registro fálico encontramos no sexo feminino, como aponta Lacan (1955-56) uma característica de vazio, ausência, buraco.

Portanto, entendemos com Zalcberg (2003), a inveja do pênis na menina a que Freud se referiu, não como a inveja do órgão genital masculino, mas como um apelo feminino a um significante que a represente como mulher. O menino sente-se mais assegurado no campo simbólico já que possui o suporte imaginário do pênis.

Assim, a mulher não cessa de endereçar à mãe algo que lhe dê uma representação enquanto mulher, ao mesmo tempo em que a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. Essa relação de mão dupla entre a mãe e sua filha é denominada por Freud (1931) de “catástrofe” e posteriormente, por Lacan (1973), de “devastação”.

Assim, a mulher não cessa de endereçar à mãe algo que lhe dê uma representação enquanto mulher, ao mesmo tempo em que a confronta com seu não saber sobre sua própria feminilidade. Essa relação de mão dupla entre a mãe e sua filha é denominada por Freud (1931) de “catástrofe” e posteriormente, por Lacan (1973), de “devastação”.

5. Devastação, fascínio e arrebatamento

Partindo-se da raiz etimológica que implica o substantivo utilizado por Lacan: *le ravage*; Lessana (1993) nos adverte sobre a proximidade entre os substantivos que trazem a mesma raiz: *ravissement* e *ravinement*, respectivamente, arrebatamento e deslumbramento. O que nos permite inferir que há algo de duplamente fascinante e devastador no enigma trazido pela imagem da mãe. Em carta ao irmão Paul Claudel (1939), Camille revelava, já aos 75 anos sua preocupação insistente com o destino dado ao retrato de sua mãe, feito pela própria artista aos 17 anos. Instiga-nos o mistério em torno do desaparecimento deste retrato, o que suscita inúmeras especulações levantadas por seus biógrafos, tal como aquela apontada pela Sra. Jacques Massary, cunhada da irmã Louise, segundo a qual a Sra. Claudel havia possivelmente destruído o retrato. Num retorno a Lacan (1973), encontramos a definição de *ravage* como um elo inconsciente que implica mãe e filha de conseqüências mútuas: um retrato realizado pela filha num primeiro instante de sua produção artística que parece ter sido rejeitado pela mãe de maneira atroz.

Recorramos ao que nos diz Lessana:

Para Camille, no fim de sua vida, aquele retrato tomara o valor da existência intemporal de sua própria mãe e representava sobre a tela o que a mãe tinha de inatingível: dor secreta, espírito de resignação, abnegação completa, modéstia, sentimento de dever levado ao extremo... A jovem perscrutou a expressão de dor do rosto de sua mãe, a postura de seu corpo, ela realizou em ato uma versão de enigma que representava aquela mulher, sua mãe. (LESSANA, 2000, p. 178)
3

Camille parecia querer dar forma àquilo que designava como uma tristeza inconfessada expressa pelo semblante da mãe retratada, no intuito de suportar o que da natureza avassaladora do enigma a afetava. A importância que Srta. Claudel atribuía à confissão do que sua fantasia filtrava do embate com o enigma proposto pela mãe, remete-nos a melhor refletir sobre o suposto silenciar de sua mãe no tocante à própria desgraça. Em meio a essa relação devastadora, faz-se imprescindível destacar que na ausência de um lugar diante do enigma trazido pelo desejo da mãe, só resta à filha insistentemente fazer-se objeto. É Zalcberg (2003) quem nos lega um esclarecimento acerca da importância de se pensar a questão da devastação, levando-se em consideração a importância para ambos os sexos de se encontrar um lugar no simbólico, exigência do advento do sujeito que precisa sair da submissão ao desejo materno tomando do Outro paterno um traço mínimo de identificação. O pai lega a ambos os sexos uma identificação viril que no menino se faz direito ao *phallus*, uma vez que porta o suporte imaginário do pênis, e na menina revela-se incipiente, obrigando-a a se voltar para a mãe exigindo-lhe identificação feminina, algo de que não se tem registro no psiquismo.

A devastação traz a própria evidência do que é ser mulher, ser faltante, ser não-toda, ser parcialmente, no dizer de Lacan: “ser um pouco louca, uma vez que porta uma dupla referência ao *phallus* e ao furo, deparando-se com a castração, em última instância com a falta de significante no campo do Outro” (LACAN, 1975, p. 65). Nessa relação catastrófica que a ambas acomete, vêem-se a todo instante os dois pares desta relação serem confrontados com o vazio revelado pela ausência do registro daquilo que se pudesse representar como feminino.

³ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « *Pour Camille, à la fin de sa vie, ce portrait avait pris la valeur de l'existence intemporelle de sa mère de même et représentant sur la toile ce que sa mère avait d'intangible, douleur secrète esprit de résignation, abnégation complète, modestie, sentiment du devoir poussé à l'excès. La jeune fille a scruté l'expression de douleur du visage de sa mère et la posture de son corps, elle a réalisé en acte une version de l'enigme que présentait cette femme, sa mère.* ».

Nas vicissitudes dessa busca, podemos destacar o lugar concedido ao parceiro no envolvimento amoroso que conforme Freud (1931) revela-se herdeiro da relação pré-edipiana com a mãe e, mais precisamente, das censuras feitas à mãe, tornando-se alvo da reivindicação fálica. Rodin parece ter sido tomado por Camille por aquele que, na incipiência do Pai em dotar-lhe de algo que a fizesse mulher, fosse capaz de fazê-la tornar-se uma. Sendo a tentativa infrutífera, por faltar a todos o que satisfaz, Camille, face à impossibilidade de ter a exclusividade no amor do Mestre (Rodin vivia já há algum tempo com uma mulher mais velha que ele, Rose Beuret, de quem demonstrava não poder se separar), destituiu-a a duras penas e projeta sobre sua figura toda a responsabilidade pelo seu insucesso, pela sua desditosa condição feminina, desenvolvendo um ódio implacável por ele, culminando num terror persecutório generalizado que supostamente justificava Paul e a família a mantê-la reclusa numa casa para alienados.

Considerações finais

Pretendemos, com esse artigo, verificar a relação existente entre angústia e devastação servindo-nos da biografia e obra artística de Camille Claudel a fim de nos auxiliar a vislumbrar a relação entre os dois conceitos.

No decorrer de nosso percurso na obra freudiana, percebemos haver uma mudança no que diz respeito ao desenvolvimento sexual feminino quando Freud descobre a fase pré-edipiana, fase exclusivamente feminina. O amor edipiano da menina pelo pai teria como precedente uma intensa e exclusiva ligação apaixonada com a mãe. O pai é tomado como um intruso perturbador. Essa relação predestinada a terminar em ódio deixa profundas marcas psíquicas na mulher, sobretudo em suas relações posteriores. A menina, segundo Freud, afasta-se da mãe devido seu rancor de não ter recebido dela um órgão como o do menino, já que à mãe também falta o pênis. Freud não se utiliza do termo *devastação*, mas o prenuncia quando descreve essa relação de catástrofe, conforme já mencionamos. A *devastação* implica mãe e filha mutuamente numa relação de ambivalência marcada por sentimentos de ódio, amor, culpa e fascínio.

Recorremos mais uma vez à correspondência dos Claudel, no intuito de angariar subsídios à visualização desses efeitos devastadores apontados por Lacan. Esse trecho foi extraído de uma carta de Sra. Claudel ao diretor do asilo em que Camille estava internada:

Eu recebi uma nova carta de minha filha C. Claudel informando-me de que esta muito infeliz e que deseja ser transferida para Saint-Anne, em Paris. Eu me pergunto como ela se encontra aí para me enviar cartas por outros intermediários e não pelo médico ou por vocês mesmos. Eu me encontro excessivamente preocupada com isso porque ela bem pode da mesma forma enviá-las a outras pessoas (...) eu não quero, sob nenhum pretexto, retirá-la de vocês (...) quanto a recebê-la novamente em minha casa ou reenviá-la à sua própria residência, como ela estivera outrora, jamais, jamais. Eu tenho 75 anos, eu não posso ocupar-me de uma garota que tem idéias tão extravagantes (...) que nos detesta e está pronta a nos fazer toda sorte de mal que puder (...). Guardem-na, eu os imploro (...). Por fim, ela porta todos os vícios, eu não quero revê-la, ela nos faz tanto mal³. (LESSANA, 2000, p. 244).⁴

Precisamente por ser a primeira relação de amor da menina, insistimos, comporta extrema ambivalência e terminará quase sempre em ódio dirigido à mãe ou aos herdeiros dessa relação. A menina permanecerá para sempre ligada à mãe (ou a substitutos dela) esperando que esta lhe dê uma identificação feminina, já que só recebe do pai uma identificação viril, segundo o que já explanamos.

Sendo que a menina não recebe da mãe um significante que a represente como mulher, estando não-toda inscrita no gozo fálico e mais perto do Real, do inassimilável, podemos dizer que a mulher estaria mais propensa à *angústia automática* que o homem, já que este possui o suporte imaginário do pênis. A *angústia automática* é uma denominação utilizada por Freud em 1926, que a diferencia da *angústia sinal*. A *angústia sinal* é um aviso produzido pelo eu, a fim de evitar a *angústia automática*, mais radical. A *angústia automática*, por outro lado, trata-se de uma libido livre, desligada, por isso tão avassaladora, deixando o sujeito frente ao desamparo radical e despojado de suas garantias fálicas de ancoramento.

³ ⁴ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « *J'ai reçu hier une nouvelle lettre de ma fille C. Claudel m'informant qu'elle était très malheureuse et qu'elle désirait être transférée à Saint-Anne à Paris. Je me demande comment elle s'y prend pour me faire parvenir des lettres par d'autres intermédiaires que le médecin ou vous-même. J'en suis excessivement inquiète parce qu'elle peut tout aussi bien écrire à d'autres personnes[...] je ne veux à aucun prix la retirer chez vous quant à la reprendre chez moi ou la remettre chez elle, comme elle était autrefois, jamais, jamais. J'ai 75 ans, je ne puis me charger d'une fille qui a les idées les plus extravagantes[...], qui nous déteste et qui est prête à nous faire tout mal qu'on pourra[...] gardez-la je vous en supplie [...]* Enfin elle a tous les vices je ne veux pas la revoir, elle nous a fait trop de mal ».

⁴

Diante de sua falta de lugar enquanto mulher só resta a essa fazer-se objeto para o Outro não fazendo concessões, oferecendo seu corpo, sua alma, seus bens, como aponta Lacan em *Televisão* (1974).

Em suma, no intuito de inquietar o leitor com a valorosa contribuição do amálgama vida e obra dessa magnífica mulher, concluiremos ouvindo mais uma vez sua escrita, seu estilo, em carta endereçada a seu primo Henri Thierry, no ano de 1910:

Eu estou sempre adoecida pelo veneno que trago no sangue, tenho o corpo a queimar; é o huguenote Rodin que me faz distribuir a dose pois ele espera herdar meu ateliê com a ajuda de sua boa amiga, a Dama de Massary (sua irmã Louise). É por causa da ação combinada entre esses dois infames que tu me vês num tal estado. Outrora, eles concluíram um mercado juntos nos bosques de Villeneuve, onde ele se ocupou de me fazer desaparecer e de livrá-la de mim, onde ela o ajudava a meter a mão em meus trabalhos, à medida que eu os faço. Eles selaram este mercado com bons beijos na boca [...] para me despojar de tudo o que eu possuo⁵. (LESSANA, 2000, p. 238)

REFERÊNCIAS

ANTOINE, Gérald. **Paul Claudel ou L' Enfer du Génie**. Paris : Lafont, 1988.

CAMILLE Claudel, Direção: Bruno Nuytten. Produção: Isabelle Adjani, Bernard Artigues, Christian Fechner. Distribuição: Spectra. Intérpretes: Isabelle Adjani, Gerard Depardieu, Laurent Gréville, Alain Cuny, Madeleine Robinson e outros. Paris, 1988. Dvd (166 min.). (filme). Baseado na biografia de autoria de Reine-Marie Paris.

CASSAR, J. **Dossier Camille Claudel**. Paris : Maisonneuve & Larose, 2003.

DE LA CHAPELLE, R-M. P. **Camille Claudel (1864-1943)**. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 1997.

FREUD, Sigmund. (1900) “A Interpretação dos sonhos.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. V, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁵ Tradução dos autores para o trecho original que se segue: « Je suis toujours malade du poison que j'a dans le sang, j'ai le corps brûlé ; c'est le huguenot Rodin qui me fait distribuer la dose car il espère hériter de mon atelier avec l'aide de sa bonne amie la dame de Massary [Louise]. C'est de l'action combinée de ces deux scélérats que tu me vois dans un état pareil. Autrefois, ils avaient conclu un marché ensemble dans le bois de Villeneuve, où lui s'engagea à me faire disparaître et à la débarrasser de moi, où elle s'engageait à l'aider à mettre la main sur mes travaux à mesure que je les fais. Ils ont scellé ce marché de bons baisers sur la bouche(...) pour me dépouiller de tout ce que possède ».

_____. Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade (1908). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. Psicanálise Silvestre (1910). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1915) “Um Caso de Paranóia que contraria a Teoria Psicanalítica da Doença.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1923) “A Organização Genital Infantil: Uma Interpolação na teoria da Sexualidade”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1924) “A Dissolução do Complexo de Édipo”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1925) “Algumas conseqüências psíquicas da Distinção Anatômica entre os sexos.” In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1931) “Sexualidade Feminina”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1937) “Análise Terminável e Interminável”. In. **Edição Standard Brasileira**, Vol. XXIII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAUDICHON, B., LAURENT, M. **Camille Claudel (1864-1943)**. Paris: Musée Rodin, Poitiers: Musée sainte-Croix, 1984.

LACAN, J. As Psicoses (1955-56). In: **O seminário, livro 3**: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. **Le Séminaire – Livre XX : Encore** (1972-1973). Paris : Éditions du Seuil, 1975.

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

_____. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

LESSANA, M-M. **Entre mère et fille : un ravage**. Paris : Fayard, 2000.

LIGEIRO, V.M. **Angústia e feminino**: uma leitura da vida e da obra de Camille Claudel à luz da psicanálise. Monografia apresentada como requisito para a conclusão do curso de especialização em Psicanálise e saúde mental da UERJ, 2007. Inédito.

MIRANDA, E. R. Quando a máscara cai: a devastação. **Kalimeros**, Rio de Janeiro, p. 138-146, 1995.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Manuel Maria Bocage. São Paulo: Martins Claret, 2005.

PINET, H., PARIS, R-M. **Camille Claudel**: le génie est comme un miroir. Paris : Gallimard, 2003.

RHEIMS, M. **La sculpture au XIX^e siècle**. Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1972.
SOLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ZALCBERG, M. **A relação mãe e filha**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

CAMILLE CLAUDEL - ANGUISH AND DEVASTATION

ABSTRACT:

This article discusses the notion of devastation and the anguish concept, as Psychoanalysis concerns, using the biography and a brief work study of the French sculptor Camille Claudel, to give them more visibility in order to contribute with the transmission of what Freud and Lacan were legacy to us.

KEYS-WORDS: Camille Claudel; devastation; anguish; Lacan

CAMILLE CLAUDEL – ANGOISSE ET RAVAGE

RÉSUMÉ:

Cet article aborde les notions de *ravage* et *angoisse*, telles que la Psychanalyse les conçoit, en utilisant la biographie et un brève étude de l'oeuvre de le sculpteur français Camille Claudel, afin de leur attribuer une meilleure visibilité dans ce qui concerne les efforts de la transmission de l'enseignement légués par Freud et Lacan.

MOTS-CLEFS: Camille Claudel ; ravage ; angoisse ; Lacan

Anexos:



Auguste RODIN, *A Aurora*, 1885, mármore 56 x 59 x 53. Museu Rodin. (fig. 1)



Camille CLAUDEL, *A Velha Hélène*, 1882, terracota 27 x 20 x 22 cm. Col. Particular. (fig. 2)



Camille CLAUDEL, *A Idade Madura*, 1898, bronze 63 x 90 x 48 cm. Fundição E. Blot no. 5. Col. Particular. (fig. 3)



Camille CLAUDEL, *A Valsa*, 1895, bronze 42 x 36 x 20 cm. Fundição póstuma autêntica: Rocher. Col. Particular. (fig. 4)



Camille CLAUDEL, *A Onda*, 1897, bronze e ônix 62 x 56 x 50 cm. Fundição póstuma autêntica: Rocher nº



2/8. Col. Particular. (fig. 5)

Camille

CLAUDEL, *As Bisbilhoteiras*, 1894/1905, mármore bronze 33 x 33 x 27 cm. Fundição: E. Blot. Col.

Particular (fig. 6)



Camille CLAUDEL, 1895, *A Pequena Castelã* (com trança reta), mármore 44 x 34 x 30 cm. Col. Michel Toselli. (fig. 7)

© 2007 *Psicanálise & Barroco*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
Campus Universitário – ICH – Bairro Martelos
Juiz de Fora, MG - Brasil
Tel.: (32) 2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

O FEMININO E O CRIME PASSIONAL

Heloneida Neri¹

RESUMO:

O artigo é um recorte da dissertação de mestrado que discorreu sobre o tema: O Feminino, a paixão e a criminalidade: Quem ama mata? Parte de um questionamento acerca da relação entre o feminino e a transgressão, nascido durante o trabalho clínico em uma unidade penitenciária de mulheres que cumpriam pena de reclusão em regime fechado. As questões tratadas, apresentam certas peculiaridades da instituição prisional, mas, principalmente, a relação do feminino com o crime passional.

Palavras-chave: Feminino; Lei; Paixão; Crime Passional.

¹ Psicanalista, membro do Corpo Freudiano do Rio de Janeiro e Mestre em Psicanálise pelo Programa de Pós-Graduação em Psicanálise do Instituto de Psicologia – UERJ
e-mail: helo20@hotmail.com

“A senhora alguma vez teve medo da gente? Tem gente que acha que a gente é como bicho. Ou tem medo de chegar perto, ou trata como se a gente não fosse gente”. Essas palavras eu ouvi de uma mulher de 25 anos, cujo filho de três meses de idade ela segurava no colo após amamentá-lo. Olhando de onde eu estava, era apenas isso: uma mulher jovem, com seu bebê saciado no colo. Nada mais inofensivo, ou menos ameaçador. Mas a sua pergunta não era de todo despropositada, afinal estávamos numa penitenciária e ela cumpria pena de sete anos de reclusão por extorsão e formação de quadrilha.

O contato inicial com uma instituição carcerária constitui uma experiência marcada pela angústia de não se saber o que fazer naquele lugar. As primeiras impressões são terríveis: o mau cheiro, a péssima iluminação dos corredores e o barulho das portas e grades de ferro (com seus enormes cadeados) são sensações que beiram o insuportável. Nesse momento, nada, em termos profissionais, parece fazer sentido ou ser pensado em um contexto, tão peculiar.

Diferentemente da abordagem moralizante e culpabilizadora do criminoso, própria do sistema penitenciário, o trabalho do analista visa à emergência da verdade do sujeito. Ou seja, a orientação da prática coloca em destaque a posição do analista cujo vetor deve ser a escuta do sujeito. Trata-se de uma construção de trabalho que envolve a insistência e a criação de variados modos de intervenção. O lema, velado (mas nem tanto) de *vigiar e punir* presente na instituição penal exige um esforço particular para delimitar um campo de atuação possível e distinto de outros discursos. O que está em questão, portanto, é a noção de responsabilidade tanto do indivíduo quanto do contexto das relações sociais. Trata-se de conduzir o sujeito à sua verdade e implicá-lo subjetivamente nos seus atos, em sua responsabilidade desejante.

Mulheres encarceradas

As mulheres que cumprem pena em regime fechado, dividem celas e alojamentos de condições precárias. São, em sua maioria, jovens entre dezoito e trinta anos de idade, que apresentam baixa escolaridade. Algumas estão grávidas e outras se encontram na Unidade Materno-Infantil, onde os bebês podem permanecer durante o período da

amamentação. Poucas conseguem manter os vínculos familiares após a prisão e outras vivem nas ruas, carecendo de noções mínimas de higiene e cuidados com a saúde.

As que são mães continuam monitorando à distância a educação dos filhos, motivo de suas maiores preocupações e angústias. Em sua maioria, não contam com o apoio do pai das crianças mesmo antes da prisão e, quando esta ocorre, na melhor das hipóteses, as crianças ficam sob os cuidados de parentes ou amigos. Algumas internas são estrangeiras e estão sentenciadas basicamente, por tráfico internacional de entorpecentes, sendo deportadas para o país de origem, quando conquistam o livramento condicional.

As experiências de confinamento penal e de isolamento nas celas são, particularmente, dramáticas para as mulheres. O cuidado com a aparência, bem como com o ambiente em que convivem, apesar da escassez de recursos, são fatores diferenciais entre presídios masculinos e femininos. É visível o empenho das mulheres em transformar suas celas na penitenciária, o mais semelhante possível a um lar. De modo criativo, se utilizam de tintas coloridas, colagens, instalação de cortinas, em uma tentativa de tornar suportável o “*mundo terrível da prisão*”.

Várias mulheres presas são chefes de família e ficam muito angustiadas com o destino dos filhos e com a possibilidade do envolvimento deles com a criminalidade. Esse é um dos aspectos cruciais nas aflições que surgem com a detenção de mulheres. A criação e a implementação de medidas que apóiem caminhos de socialização, não obstante sua importância, constitui um desafio cada vez maior. As condições necessárias para um retorno à vida em liberdade são quase inexistentes, como escassas são as políticas públicas para tratar a questão de maneira eficaz.

Os casos de reincidência criminal apesar de menos frequentes entre as mulheres, são provocados por um mercado de trabalho escasso e medidas que visem o acolhimento dessas pessoas ao serem colocadas de volta ao convívio social. As que encontram maiores dificuldades são certamente aquelas com menos escolaridade e sem profissão qualificada, o que corresponde à maioria.

No cárcere, as mulheres colocam questões diversas que vão desde sua condição feminina até as razões do seu envolvimento com a criminalidade. Suas falas revelam um apelo de acolhimento, o que abre caminho para uma resignificação subjetiva. Recolocam em cena suas escolhas afetivas, seus relacionamentos amorosos e suas opções de vida. Revelam suas impressões sobre a convivência no ambiente carcerário e os recursos subjetivos mobilizados para o enfrentamento das situações de precariedade e violência ali presentes.

Vários são os sentimentos vivenciados por elas, na situação de confinamento penal: desespero, solidão, pânico, tristeza, desconfiança, medo, arrependimento, angústia, falta de perspectiva em relação ao futuro, revolta, frustração ...

Na experiência aqui destacada, além do atendimento clínico individual de detentas, foram realizados grupos de gestantes e acompanhamento daquelas que se encontravam em situação de isolamento², como punição por indisciplina. Nas penitenciárias, a chamada “tranca” (ou “surda”) é um lugar para onde são levadas as internas que cometem “transgressão disciplinar”. Tal medida é aplicada pelas mais diversas razões: por “desrespeito ao funcionário”, usar uma roupa inadequada, portar drogas ou celular, brigar com outra interna etc.

O lugar é escuro, silencioso, longe do convívio, “*parece o inferno*”, elas costumam dizer. Dentro de uma situação de confinamento, o isolamento é insuportável para muitas delas. São freqüentes as ocorrências de auto-agressões, através de cortes nos braços e pernas e a queima de colchões com conseqüentes queimaduras no corpo. Importante ressaltar que este fato ocorre com maior freqüência nas penitenciárias femininas. As situações de isolamento são vividas de forma diferente no caso dos homens. Eles costumam suportar o confinamento sem dirigirem, para si mesmos, atos agressivos.

As internas gestantes, sumariantes³ ou sentenciadas, convivem em alojamentos coletivos⁴, onde chegam a partir do sétimo mês de gestação. Quando é possível, recebem atendimento ginecológico e são submetidas aos exames médicos necessários ao acompanhamento do pré-natal. São jovens, freqüentemente presas no início da gravidez, e em sua maioria não mantêm vínculos com o pai da criança.

Entre elas é comum a fantasia de um filho preso inocentemente. Momentos de rejeição se alternam com uma preocupação angustiante sobre os possíveis “traumas” que a prisão ocasionaria no bebê. Nossa intervenção operava no sentido de recolocar, no discurso, o sujeito implicado no ato delituoso, no caso a mãe e não o filho.

As questões e observações iniciais e mais freqüentes das detentas giram em torno da situação de gravidez: “*Como são as dores do parto?*”, “*É muito diferente estar grávida neste lugar*”, “*Será que vou para a sala de parto algemada?*”, “*Será que o meu filho vai nascer preso?*”, “*Não tenho visitas, não sei como estão os meus outros filhos...*”.

² O isolamento varia de dez a trinta dias e as visitas familiares são suspensas.

³ Internas que estão aguardando julgamento.

⁴ Alojamento coletivo é um lugar onde convivem cerca de trinta internas. Elas dividem o espaço com colchões e não têm qualquer privacidade.

Alguns fatores recorrentes na delinqüência feminina, tais como, o amor, o ciúme e a vingança, encontram-se inseridos no relacionamento amoroso. Na maioria dos atos transgressivos das mulheres, o amor, em sua dimensão de esperança ou de equívoco, aparece como causa. Essa ênfase nas relações amorosas é mais evidente nos casos de condenação por tráfico de entorpecentes e seqüestro onde muitas mulheres se envolvem no crime a partir dos seus relacionamentos amorosos, com freqüência, numa posição coadjuvante.

Apesar de um aumento no índice de criminalidade feminina nos últimos anos, a proporção ainda oscila em torno de 6%, enquanto os homens respondem por 94% do total da massa carcerária⁵, o que também é observado em estatísticas criminais de vários países. Dessa maneira, a criminalidade feminina é quase insignificante quando comparada à masculina e isso lhe dá certa invisibilidade e pouco se tem debatido sobre o tema.

Por outro lado, se a mulher figura, geralmente, com menor destaque no delito pelo qual foi condenada, tal particularidade, certamente, não exclui sua responsabilidade. Consta-se que as detentas atribuem ao companheiro a responsabilidade, direta ou indireta, pela sua entrada na criminalidade ou na prisão. Em uma espécie de anulação diante do homem amado, envolvem-se na “vida do crime” e, de forma passiva, aceitam, pela via da paixão, entrar em uma aventura sem garantias. No momento em que se encontram confinadas, percebem as conseqüências de tal envolvimento. Muitas costumam dizer que a paixão foi a sua perdição e afirmam: “*A gente, quando está apaixonada, fica cega e é capaz de tudo para agradar o nosso homem*”.

Com Lacan, entendemos que a análise se desenvolve numa busca que vai além da realidade da conduta, ou seja, para a verdade que aí se constitui. O crime é um ato que está situado fora de uma *lei*, enquanto código social: é a maneira como o criminoso encontra uma significação como sujeito. Ou seja, o crime está vinculado à instância forjada pelo desejo e, portanto, estruturado pela subjetivação. Nesse sentido, a responsabilidade do sujeito é ética frente à sua própria escolha em relação ao desejo, e tal responsabilidade não tem conotação moral.

A relação da mulher com a criminalidade tem sido tratada de uma maneira abrangente, traduzindo-se em estudos sobre a “mulher criminoso”, que pouco têm revelado suas peculiaridades. Alguns discursos enfatizam a “natureza da mulher” instituída pelo imaginário social, como detentora de sentimentos passivos e valores do mundo privado. As mulheres movidas por tais sentimentos só cometeriam um assassinato em caso de “extrema

⁵ De acordo com dados do DEPEN – Ministério da Justiça.

emoção”. Por outro lado, há o discurso da não-mulher, que a elege como um monstro, tamanha é a frieza com que age. Geralmente trata-se de casos em que saem da sua condição maternal, de sua estrutura “normal”, e passam ao estado de “fera” ao atingir uma criança, por exemplo, pois este crime é contra a “natureza da mulher”. Entre as detentas não existe tolerância para crimes desse tipo.

O ato delituoso é tratado pela maioria delas como um fato isolado em suas vidas. Há uma tendência a certa recusa de posicionar-se como responsável por seu ato. Em um primeiro momento, as razões alegadas revelam, frequentemente, um deslocamento subjetivo, uma “cegueira momentânea”, um momento de ausência, uma outra cena. Elas costumam dizer: “*aquele foi um momento de loucura*”, “*aquela não era eu*”, “*eu não sou assim*”, “*não sei como fui capaz de fazer aquilo*”.

De acordo com Espinoza (2004), os estudiosos feministas que se aproximaram do sistema criminal, tiveram dificuldade para se ajustar à divisão entre o paradigma etiológico (próprio da criminologia positivista) e o paradigma da definição social (próprio da criminologia crítica). Segundo a autora, os poucos trabalhos existentes sobre a delinquência feminina têm sido encarados sobre distintas concepções teóricas. Do final do século XIX até a atualidade, “apesar da presença feminina nos estudos positivistas, a tendência a tomar a mulher criminosa como objeto de estudo tem sido escassa, evitada em alguns casos e não raro, ignorada” (ESPINOZA, 2004:71).

Ao abordar a questão das representações jurídicas acerca da mulher criminosa, Almeida (2001:129), enfatiza a importância da relação entre o Judiciário e a mulher assassina e dos significados do crime de assassinato construídos a partir desta relação. Segundo a autora, podemos considerar que, apesar da emancipação da mulher na modernidade, a condição feminina ainda está ligada ao mundo privado. Seu lugar seria culturalmente constituído no e para o espaço doméstico, pois foi desta forma que o Direito construiu a imagem da mulher. “São sociólogos como Durkheim, que dão à mulher o estatuto de ‘pé de página’ explicando o seu afastamento da criminalidade através do discurso da influência do meio familiar e da socialização diferenciada entre homens e mulheres” (ALMEIDA, 2001:73).

Para os estudiosos da “criminalidade feminina”, a mulher mata quando motivada por casos de passionalidade e emoção. Com algumas mulheres, tais falas estão presentes desde o primeiro momento. Elas o reproduzem tal como construído socialmente. Pode-se constatar também que, embora em menor escala, a motivação para a passagem ao ato

está ligada a sentimentos de vingança, hostilidade ou para sair de situações que as colocam como vítimas de violência e maus tratos.

Os crimes de paixão

Um dos impactos causados pela experiência de escuta de mulheres encarceradas, foi efetivamente a insistência de uma fala recorrente, não obstante suas variadas versões: “estou presa por causa do relacionamento com o meu homem”, “*não sou bandida, só me deixei levar pela paixão*”, “*mulher quando ama sempre faz coisa errada*”, “*fiquei cega, quando me apaixono sou assim*”... Temos assim, o amor, a paixão, a perda da razão, relacionados ao envolvimento com o objeto amoroso, assim como ao próprio aprisionamento.

Cancelli (2004), ressalta que os ousados crimes de paixão, exploradíssimos pelos jornais no início do século XX, extravasavam os sentimentos mais íntimos. A justificativa para esses crimes, era a de que não se deveria deixar nenhuma dúvida quanto às intenções dos atos: “*a traição, o mau comportamento, a mentira, a vilania, as promessas não cumpridas em contraposição à virtude: o amor, a honra, o sentimento romântico e o comportamento heróico*” (CANCELLI, 2004:116).

O enfrentamento com a Lei é um posicionamento viril, portanto masculino, como posição discursiva. Poderíamos supor, então, que, por essa razão, seria um lugar raramente freqüentado pelas mulheres?

No século XIX, houve um aumento da tendência médica no âmbito do discurso jurídico, que passa a buscar um corpo doente para o criminoso imotivado. Por sua vez, a mulher criminosa passou a ser objeto de estudo na tentativa de comprovação da influência de alterações hormonais sobre o caráter. O período menstrual e o puerpério eram vistos como crise endócrina e que poderiam provocar manifestações criminosas nas mulheres.

Segundo Cancelli (2004), o discurso de adestramento dos corpos e da sexualidade, cujo objetivo seria a consolidação do modelo burguês da família, pela via da patologização do corpo da mulher, provocou o seu aprisionamento à maternidade e ao espaço privado do lar, garantindo, ao mesmo tempo, o domínio do espaço público para o homem. A autora ressalta que no início do século XX,

a imagem comum da fragilidade feminina em nada combinava com o envolvimento das mulheres nos crimes. Fossem réis, vítimas ou coadjuvantes nos corriqueiros crimes de paixão, as mulheres apareciam agora mediadas pelos novos parâmetros que informavam os vários discursos sobre o

crime e a lei, parâmetros estes que haviam abandonado a Escola Clássica do Direito e incorporado no Brasil, de maneira definitiva, princípios da Escola Positiva e inúmeras das teses de César Lombroso e seus seguidores (CANCELLI, 2004:102).

Freud irá criticar, de forma radical, a hipótese da hereditariedade e da degeneração, dominante na época, quando apresenta o conceito de pulsão sexual perverso polimorfa, em 1905. Ao destacar a plasticidade da sexualidade humana, desatrela-a de seu viés puramente reprodutivo, ligado à natureza. Dessa forma, a sexualidade humana não teria por finalidade a procriação, mas sim o prazer.

No diálogo entre psicanálise e criminologia, Lacan ressalta que há uma conexão entre a responsabilidade do sujeito e o gozo. Ele afirma que cabe ao Direito, organizar, repartir e distribuir o gozo, no que diz respeito ao usufruto. A contribuição que a psicanálise pode oferecer ao campo jurídico, não diz respeito a uma intervenção, mas, sobretudo ao entendimento do que está em jogo na transgressão como expressão sintomática do sujeito.

A lei jurídica seria aquela que rege a conduta e o funcionamento do sujeito no laço social. A lei moral seria estritamente vinculada ao ideal de conduta. Lacan assinala que a lei humaniza o homem, torna-o sujeito do desejo. Assim a psicanálise coloca no centro da relação do homem com a ação, o desejo. Eis a leitura que permite considerar a “mulher criminosa” através de uma perspectiva que não seja moralizante ou culpabilizadora.

Certamente, não se trata de perdoar, nem de condenar o crime, muito menos de reforçar um discurso de punição ou de aceitação. Trata-se tão somente, de restituir-lhe sua dimensão imaginária e depois simbólica.

Historicamente, encontramos poucos casos de esposas ou amantes que mataram por se sentirem traídas ou desprezadas. No senso comum, “*essa conduta é tipicamente masculina*”. O crime passional costuma ser uma reação daquele que se sente “*possuidor*” da vítima. O suicídio passional é pouco comum. Na maioria dos casos, a ira do rejeitado se volta contra a pessoa que o rejeita, não contra si mesmo.

Atualmente, quando se trata de crime passional, o Ministério Público denuncia o réu pela prática de homicídio qualificado (art.121, § 2º, do Código Penal). Considerado crime hediondo, tem pena prevista de doze a trinta anos de reclusão (ELUF, 2003:98). O homicídio qualificado pode ser considerado por motivo torpe (art.121, § 2º, I, do Código Penal), quando as razões que levam a matar são consideradas “ignóbeis”, ou por motivo fútil (art.121, § 2º, II, do CP) quando as razões são consideradas insignificantes, irrelevantes, ou “a

reação do acusado ao matar a vítima, afigura-se totalmente desproporcional ao motivo que o levou ao ato.”

Ainda, segundo Eluf (2003), um levantamento feito pela ONG União de Mulheres de São Paulo, em 1998, com base em dados das Delegacias de Polícia, mostrou que pelo menos 2.500 mulheres são mortas, por ano, em nosso país, vítimas de crimes passionais.

O feminino para a psicanálise

Ao propor a fórmula: *A mulher não existe*, Lacan sublinha o impossível do Universal da mulher, pois sendo também *homem* na sua referência ao significante fálico de sua fundação, *A mulher é não-toda mulher*. Dito de outro modo, para a mulher, há um mais além do falo⁶ e nem tudo está relacionado ao gozo fálico. Para Lacan, o ser sexuado dessas mulheres não-todas não passa pelo corpo, mas pelo que resulta de uma exigência lógica na fala (LACAN, 1982:19). O não-todo significa que não há uma borda que marcaria a exceção. Assim, o não-todo fálico repousa sobre o *sem exceção*. A mulher também se inscreve, sem exceção, na função fálica.

[a mulher], ela tem diversos modos de abordá-lo, esse Falo, de o guardar para si. Não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá à toda (LACAN, 1982:100).

No Seminário *As formações do inconsciente*, Lacan enfatiza a necessidade de reconhecermos a função do falo como significante do desejo. Uma vez que a mãe deseja o falo, a criança se posiciona no lugar daquilo que é desejado pela mãe. Sua relação é com o desejo materno. “É um desejo de desejo”, nos diz Lacan. No plano da privação imposta à mãe, presentifica-se para o sujeito a questão de dar valor de significação a este fato. “Essa privação, o sujeito infantil a assume ou não, aceita ou recusa”.

⁶ Freud utilizou-se mais freqüentemente do termo “pênis” e empregou a expressão “fase fálica” para se referir ao momento em que culmina o complexo de castração. O complexo de castração é centrado na fantasia de castração, que tem como objetivo uma resposta ao enigma com o qual a criança se depara quando constata uma diferença anatômica entre os sexos: a visão da ausência ou da presença do pênis. É graças a Lacan, que o termo falo é elevado à categoria de conceito analítico. Ele destaca que, tanto a dialética da estruturação do sujeito quanto a dialética da análise, giram em torno de um objeto principal, o falo.

Sendo assim, o feminino pode ser ordenado falicamente e torna-se para a psicanálise, um instrumento conceitual que não se reduz à sua existência factual, “mas a uma posição que, embora seja prevalente nas mulheres, não é inacessível aos homens, que não deixam de, em certa medida, participar dessa posição”, como nos esclarece Maurano (2006:52).

Ao tratar da *Significação do Falo no Tratamento* (1958/1998:451), Lacan recoloca a questão da recusa da feminilidade e do *penisneid*, dizendo que “o homem só pode ter o falo contra o pano de fundo de não o ter, e que exatamente a mesma coisa se apresenta na mulher: ela não tem o falo contra o pano de fundo de o ter” (LACAN, 1998:451).

Para a psicanálise, o feminino não se coloca como o que se opõe ao masculino, como se um sexo pudesse ser abordado em oposição ao outro. Aprendemos com Lacan que o feminino indica a existência de algo que está fora do sexo, fora da divisão sexual, o enigmático *continente negro*, tal como foi designado por Freud. A esse respeito, Maurano (2006) dirá que:

O feminino não está ocupado do sexual, mas do amor, que é o que vem em suplência à impossibilidade de complementariedade sexual, complementariedade de relação sujeito-objeto. Nessa perspectiva, o amor viabiliza uma outra modalidade de gozo, que ao se dirigir ao ilimitado toca o campo da mística (MAURUANO, 2006:55).

Gori (2004:78), sublinha que, o monopólio do feminino ou do masculino não pertence às mulheres ou aos homens, respectivamente. Assim como, o amor passional é sempre “o feminino que fala do ser, qualquer que seja o seu sexo”. Por sua vez,

O amor é uma demanda que confessa uma falta. Esta falta se situa em nossa cultura sob o significante do falo. Este significante do falo, por mais incomensuravelmente afastado que esteja do pênis, nem por isso utiliza menos sua representação simbólica. E o masoquismo feminino resulta igualmente desta aceitação cúmplice e ativa pela qual o sujeito feminino arranca-se ao arrebatamento do Outro materno. É um significante e não um objeto. É até mesmo esse *o ponto de impasse da erotomania, o de confundir o objeto e o significante*. Este impasse constitui o horizonte da paixão que confessa e desmente num mesmo movimento esta falta subjetivante. Mas esta abertura à falta se passa no complexo de castração que organiza a série de perdas sucessivas dos objetos parciais da sexualidade infantil. E esse complexo de castração não surge da mesma maneira no homem e na mulher: é a angústia de castração que faz com que a menina entre no complexo edípico, enquanto faz com que o menino saia (GORI, 2004:79).

Sexo, Paixão e crime

Para enfocar, especialmente, a questão da posição feminina e da masculina, no que se refere ao assassinato, recorreremos à proposição colocada por Jorge (2000:147), quando ele diz que a paixão não correspondida tem muitas vezes, no seu horizonte, o crime passionai. Para o autor, esta é “única maneira de atingir, ilusoriamente, A relação sexual, com a eliminação radical da diferença do desejo do Outro, o qual sempre introduz, naturalmente, em toda relação, alguma forma de castração”.

Em seu livro, o autor apresenta uma articulação entre amor, desejo e gozo, exposta em um esquema no qual podemos ver relacionados, de maneira esclarecedora, os elementos principais em jogo na “*lógica do encontro desejante e amoroso*”. Sua contribuição nos pareceu fundamental para abordar a questão dos crimes passionais.

O esquema proposto por Jorge (2000:147), demonstra a articulação entre elementos estruturais, cuja base é a ausência de inscrição da diferença sexual no inconsciente, conforme indicado por Freud, e o real, de acordo com a lógica borromeana utilizada por Lacan. Em função da ausência de inscrição da diferença sexual, amor, desejo e gozo são as três faces da sexualidade.

Conforme o referido esquema, a paixão amorosa exacerba o sentimento inerente ao amor, conferindo ao sujeito uma ilusão de completude como efeito derradeiro da estrutura. Tal ilusão dá ao sujeito a sensação de proximidade com o gozo absoluto, pois ela está ligada à dimensão do gozo e não do princípio do prazer. No nível, imaginário, o objeto, condensador de gozo, torna-se imprescindível. Por isso Lacan ressalta que as paixões, são “uma alienação do desejo”.

Na paixão, o sujeito ama uma ilusão de ótica para a qual, segundo Gori (2004), ele tenta dar um nome e um rosto. A causa do desejo é algo desconhecido e inominável, um encontro sempre faltoso do ser com a linguagem. Na condição radical da subjetivação, que faz com que o sujeito erija seu próprio desejo, na referência ao desejo do Outro, encontra-se um ponto de impasse, indicado pela dimensão mortífera da vida, em sua alienação radical – a dimensão criminosa do desejo do Outro.

A partir dessa lógica a mulher se posiciona como escrava do homem, em troca de um pouco de amor. Fazendo isso, perde sua vida e às vezes, a vida. Como todo sujeito, ela só tem sentido no campo do Outro (homem ou criança) e desaparece ao mesmo tempo como sujeito. Lemoine-Luccioni (1995:81) resume a questão da passagem da partição imaginária à

castração simbólica, que comanda a entrada na linguagem: “Eis a mulher tal como a descrevemos: sempre dividida, sempre privada da metade de si mesma, dividida narcisicamente entre sujeito e objeto, órfã de qualquer jeito”.

Importante destacar os modos distintos de funcionamento diante da perda do objeto amoroso da paixão, que no seu extremo levaria à passagem ao ato no homicídio ou no suicídio, o assassinato seria o ponto máximo. O correlato disso é o vetor sádico e o vetor masoquista das agressões e das auto-agressões. Algumas mulheres se submetem e não solicitam ajuda quando são violentadas por seus maridos. Poderíamos dizer que esta é uma forma abrandada de suicídio. Tais posicionamentos são facilmente identificados nas falas do nosso cotidiano. A relação entre amor e morte assume sua versão mais evidente.

No amor busca-se uma completude ilusória, porque impossível. A paixão torna o objeto imprescindível, razão pela qual, a sua perda provoca, no sujeito, uma tentativa desesperada de mantê-lo. Diante da perda do objeto amoroso da paixão, modos distintos de enfrentamento podem ocorrer, levando, no seu extremo, à passagem ao ato no homicídio ou no suicídio.

Lacan propõe a noção de real como o que *não pára de não se escrever*. A falta estrutural no sujeito move a busca de algo que restitua o que foi perdido, no momento da sua constituição. Sendo assim,

De saída, o sujeito se acha absolutamente desprovido de indicação de objeto sexual. Essa é a condição inicial, primordial da sexualidade humana, na medida em que o objeto que estabelecia univocamente o modo de trocas sexuais foi perdido. O encontro do parceiro se dará, para cada sujeito, pelas vias daquilo que constitui o regime simbólico da estrutura, através do discurso do Outro, e pela contingência (histórica, social, cultural etc.), fundamentalmente simbólica, na qual cada sujeito se inscreve. Esse regime altera o regime anterior e produz uma afirmação, que recusa a negação insistente do real originário: *o objeto enquanto simbólico é aquele que cessa de não se escrever, ele passa a existir*. O objeto no campo do simbólico introduz um mínimo de estabilidade na relação que o sujeito mantém com o objeto, mas não basta para estancar o acentuado deslocamento metonímico do objeto do desejo (JORGE, 2000:145).

Podemos então, compreender que o gozo não está ligado a um naturalismo, mas sim ao ponto em que o vivo faz um pacto com a linguagem. Trata-se de um tempo originário construído por Freud no mito de *Totem e Tabu*, anterior ao Édipo no qual o gozo absoluto não se distingue da Lei. A busca do gozo se dá a partir de um esforço de reencontro com o objeto desde sempre perdido que é *das Ding*, o objeto impossível.

Jorge (2000) sublinha que essa busca, iniciada a partir da perda originária de gozo instaura, para o sujeito, uma permanente insatisfação, cuja expressão é o

desejo. O desejo figura como o núcleo da estrutura e o motor da busca incessante de novos objetos. O movimento desejante busca o objeto *a*⁷, permitindo ao sujeito, certa recuperação de gozo. Recuperação que é buscada depois da passagem pela castração simbólica, através da inscrição da Lei. Lacan enfatiza que o mundo freudiano é o mundo do desejo e Mannoni (1993) enfatiza que:

O desejo se refere à nostalgia de uma experiência passada e de um objeto perdido; é uma “falta”, e se manifesta no mesmo cenário que a fantasia e o sonho... Queríamos *realizá-lo*. Já a pulsão, ela não se “realiza”, pois nada tem de fantasioso: visa a um fim. Não tem, contudo, nem fim nem objetos naturais (MANNONI, 2000:115).

Maurano (2001), chama nossa atenção para o fato de Lacan assinalar que a ética da psicanálise não propõe uma queda absoluta dos valores ou uma apologia do absurdo. Trata-se, neste sentido, da indicação de que nossas ações se inserem em uma dimensão trágica. A autora esclarece:

É nessa dimensão que somos convocados a nos orientar em relação aos valores. A dimensão trágica se enraíza no psiquismo, no impasse que preside a ação humana. Tal ação, que está sempre contaminada pelo desejo inconsciente inesgotável, ultrapassa as vontades da consciência. E este desejo aí está situado justamente sobre o ponto de junção entre a vida e a morte, com todas as implicações deste amálgama. (...) Privilegio a consideração do trágico como o mundo das antinomias radicais, não conciliáveis dialeticamente, como o universo da afirmação da heterogeneidade das forças que intervêm nas escolhas humanas (MAURANO, 2001:25).

O objeto do desejo permite que, uma vez assujeitado ao simbólico, que o precede, o sujeito não perca totalmente a dimensão objetual e libidinal do narcisismo originário. O objeto *a* tem a dupla função na estrutura de ser causa do desejo e fazer gozar o sujeito, isto é, ele é o motor da sua economia sexual. Um movimento metonímico pois a relação do sujeito com o objeto *a* é lábil e fugaz, como vemos expresso no dito popular: “*homem é que nem biscoito: vai um, vem oito*”. No nível do desejo, o objeto é objeto contingencial e a relação sexual *pára de não se escrever*. Estamos aqui no regime do simbólico.

Neste ponto da estrutura, o amor comparece na tentativa de estabilizar essa insatisfação ôntica, através da proliferação de sentido em um campo sem sentido. No amor, o

⁷ Objeto *a*, denominado *objeto causa do desejo*. Surge enquanto conceito no ensino de Lacan, em 1962-3, durante O Seminário Livro 10. Trata-se do objeto perdido na operação de constituição do sujeito; o que se perde para sempre enquanto objeto satisfatório na relação ilusória de completude.

objeto ganha uma configuração, $i(a)$ ⁸, que estanca o movimento de busca. O objeto se configura como necessário e a relação sexual *não pára de se escrever*. Como podemos entrever nas seguintes falas: “*Encontrei o homem da minha vida*”; “*Ele é tudo para mim*”; “*Por ele, eu vivo e morro*”; “*Você e eu somos um*” e nos vários exemplos que podemos extrair da correspondência amorosa.

O regime imaginário é aquele que pretende estabilizar de modo definitivo a escolha objetal que, de outro modo, permaneceria impossível (regime real) ou incerta e lábil (regime simbólico). Esse regime imaginário também vem alterar o anterior e produz uma afirmação que não só recusa a negação do real originário (como o faz o simbólico), como também recusa a fugacidade e a precariedade da existência do objeto contingencialmente instaurado pelo regime simbólico: o objeto enquanto imaginário é aquele que não cessa de se escrever, ele se alça à categoria do necessário (JORGE, 2000:146).

Ainda conforme o esquema proposto por Jorge, a paixão amorosa exacerba o sentimento inerente ao amor, conferindo ao sujeito uma ilusão de completude, efeito derradeiro da estrutura (JORGE, 2000:149). Tal ilusão dá ao sujeito a sensação de proximidade com o gozo absoluto, pois ela está ligada à dimensão do gozo e não do princípio do prazer. No nível, imaginário, o objeto, condensador de gozo, torna-se imprescindível. Por isso Lacan ressalta que as paixões, são uma alienação do desejo.

Chamamos a atenção para o fato de que o gozo absoluto está fora da estrutura psíquica e o que se inscreve nesse lugar é a angústia, que marca a proximidade de *das Ding*, sentida pelo sujeito. Na angústia, o sujeito está vivenciando o registro do real, o que faz Lacan afirmar que a angústia é o afeto por excelência e que o melhor remédio para a angústia é o desejo. “Pois o desejo reintroduz para o sujeito, a referência à falta originária da estrutura” (JORGE, 2000:147). O desejo se encontra próximo da angústia, em função de uma contingencialidade do objeto. Entretanto, o desejo protege o amor da angústia ao mesmo tempo em que ameaça a ilusão de completude, sentida no registro do amor.

Na paixão, o sujeito ama uma ilusão de ótica para a qual, segundo Gori (2004), ele tenta dar um nome e um rosto. Como vimos anteriormente, a causa do desejo é algo desconhecido e inominável, um encontro sempre faltoso do ser com a linguagem. Na condição radical da subjetivação, que faz com que o sujeito erija seu próprio desejo, na referência ao desejo do Outro, encontra-se um ponto de impasse, indicado pela dimensão mortífera da vida, em sua alienação radical – a dimensão criminosa do desejo do Outro. Este

⁸ Lê-se: imagem de *a*. O objeto *a* na sua face imaginária.

que é frequentemente encarnado, em um primeiro tempo, no Outro materno (MAURANO, 2001:50).

Na passagem ao ato delituoso, o que está em jogo é um rompimento com a estrutura e o retorno ao campo do gozo absoluto, conforme podemos deduzir do esquema proposto por Jorge (2000:147). Visualizamos ali, dois pontos onde a Lei se presentifica na estrutura: na inserção do sujeito no campo da linguagem e no momento em que ocorre a perda do objeto da paixão, condensador de gozo. Por essa razão,

a paixão não correspondida tem muitas vezes, no seu horizonte, o crime passional – o assassinato – que, para Lacan é a única maneira de atingir, ilusoriamente, A relação sexual, com a eliminação radical da diferença do desejo do Outro, o qual sempre introduz, naturalmente, em toda relação, alguma forma de castração. Desse modo, o pólo inicial do gozo absoluto revela seu aspecto mortífero e sua relação indissociável com a pulsão de morte, pois a ilusão de seu atingimento e de sua perda se ilustra pelo assassinato passional (JORGE, 2000:149).

O gozo absoluto e o assassinato, são dois campos fora da estrutura. Encontramos em Roland Gori (2006), uma leitura igualmente esclarecedora acerca da lógica das paixões. Ele nos diz que:

Essa ‘loucura de pura miragem’, convoca a morte, o assassinato ou o suicídio. Nesse êxtase passional que assalta o sujeito, o expropria, o vampiriza, obseda-o e o põe fora de si, a súplica é sempre a mesma: abolir tudo o que possa separar, fissurar, fraturar a união fusional dos amantes. (...) A realização sem limites da exposição do ser na paixão, não poderia se resolver a não ser com o desaparecimento, o aniquilamento, o suicídio ou o assassinato, aquilo que os gregos chamavam *Aphanismos*, o desvanecimento (GORI, 2006:126).

Para abordarmos a questão do assassinato, último ponto demonstrado no esquema em estudo, e destacar a relação entre a passagem ao ato, no crime passional e o que acontece com homens e mulheres, consideramos a tese de Lemoine-Luccioni (1995) segundo a qual:

a mulher passa da *partição imaginária* à *castração simbólica* por identificação; mas essa identificação só tem efeito à medida que uma *partição simbólica* interveio, por um processo de simbolização propriamente feminino, a partir do espelho. Essa seqüência cronológica é toda fictícia, naturalmente. (...) Mais do que a angústia da castração, a mulher, conhece a angústia da partição. A perda de uma parte dela mesma não deve tornar-se, na mulher, equivalente, ao medo no homem de perder o pênis – logo, um órgão -, perda que não advém nunca naturalmente, e perda de um órgão bem particular, visto que é o órgão sexual. É verdade que uma mulher pode dizer que se o

seu marido a abandonar ela vai se sentir amputada. No entanto, seria amputada de um órgão que não é o seu (LEMOINE-LUCCIONI, 1995:65).

A abordagem da identificação na mulher, realizada por Lemoine-Luccioni (1995:73), traz subsídios para a articulação do que está em jogo no crime passional. Segundo a autora, a feminilidade fala, e diz:

Sou fraca; um nada me faz estremecer. Sou o dom feito mulher. Não me pertenco. Sem você não sou nada. Espero tudo de você. Sobretudo não se afaste. Quando você não está aí, não vivo mais. Serei como você quiser, bela, infantil, mas também apaixonada. Serei sua amante, sua esposa, sua irmã e sua mãe, tudo junto, e mesmo sua amiga. Mas sob a condição de que você me ame (LEMOINE-LUCCIONI, 1995:73).

A mulher estaria, de acordo com a autora, inteira no amor, porque ela está suspensa ao desejo do Outro, tanto que não descobriu seu desejo próprio. Para ela, o único meio de descobrir seu desejo próprio é passando pelo desejo do Outro.

O que é proposto por Jorge, seria o ponto onde o gozo absoluto revela seu aspecto mortífero e sua relação indissociável com a pulsão de morte, pois, ele sublinha que “a ilusão de seu atingimento e de sua perda se ilustra pelo assassinato passional”. O crime passional, o assassinato, então se daria sobre duas vertentes, ou seja, diante da possibilidade da perda do objeto a mulher diria: *Se você me deixar, eu me mato*. E o homem: *Se você me deixar, eu te mato..*

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Rosemary O. *Mulheres que matam: universo imaginário do crime no feminino* Rio de Janeiro, Relume Dumará: UFRJ, Núcleo de Antropologia da Política, 2001
- CANCELLI, E., (org). “Os crimes de Paixão e Profilaxia Social”, in *História de Violência, Crime e Lei no Brasil*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2004
- ELUF, L. N., *A Paixão no Banco dos Réus*. São Paulo, Saraiva, 2003
- ESPINOZA, Olga *A Mulher Encarcerada em Face do Poder Punitivo*. São Paulo, IBBRIM, 2004
- GORI, Roland. *A lógica das Paixões*. Rio de Janeiro, Campo Matêmico, 2004
- _____. *A lógica das paixões* in *Traumáticas*, RUDGE, Ana Maria org., São Paulo: Escuta, 2006
- JORGE, Marco A.C. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan - As bases conceituais* v. 1, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000

- LACAN, Jacques *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998
O Seminário Livro 5 *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999
O Seminário, Livro 20, *Mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982
- LEMOINE-LUCCIONI, E. *A Mulher... Não-Toda*. Rio de Janeiro, Revinter Ltda., 1995
- MANNONI, Octave *Freud, uma Biografia Ilustrada*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000
- MAURANO, Denise *A Face Oculta do Amor – A tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro, Editora UFJF, 2001
- A Transferência*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006

THE FEMININE ONE AND THE PASSIONAL CRIME

ABSTRACT:

The article is a clipping of the master dissertation of that it discoursed on the subject: The Feminine one, the passion and crime: Who loves kill? Part of a questioning concerning the relation between feminine and the trespass, born during the clinical work in a unit prison of women who fulfilled punishment by confinement in closed regimen. The treated questions, present certain peculiarities of the prisional institution, but, mainly, the relation of the feminine one with the passional crime.

KEYS-WORDS: Feminine; Law; Passion; Passional Crime

LE FÉMININ ET CRIME PASSIONNEL

RÉSUMÉ:

L'article est un découpage de la dissertation de Diplôme d'études approfondies qui a discoursé sur le sujet: Le Féminin, la passion et la criminalité: Qui aime bois? Partie d'un questionnement concernant la relation entre la féminin et transgression, née pendant le travail clinique dans une unité prison de femmes ils qu'accomplissaient peine de réclusion dans régime fermé. Les questions traitées, présentent certaines particularités de l'institution pénitentiaire, mais, principalement, la relation du féminin avec le crime passionnel.

MOTS-CLÉ: Féminin ; Loi ; Passion ; Crime Passionnel..

CEP:36036-330 – Campus Universitário – ICH

Juiz de Fora, MG – Brasil.

Tel:(32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br www.psicanaliseebarroco.pro.br

Psicanálise&Barroco – Revista de Psicanálise

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Editorial – Revista n. 10

Psicanálise&Barroco em revista chega ao seu quinto ano de existência com o lançamento de seu décimo número. Ao longo desses anos, temos conseguido manter a articulação entre a arte, a psicanálise e a cultura, como eixo principal dessa publicação, quer diretamente através da temática privilegiada pelos artigos selecionados, quer através do modo como propomos que os textos sejam abordados e se relacionem entre si.

Neste número, como aliás, não é raro ocorrer, temos a presença reiterada de certos temas que nos são endereçados, e que aparecem em alguns dos diferentes artigos selecionados, a partir de focalizações bastante diversas. Referimos-nos aqui, mais precisamente, ao feminino, abordado seja artisticamente através de obras que merecem destaque, seja por suas manifestações na densidade e na dinâmica da vida. Junto com esses artigos, outros três focalizam diferentes temas como a música e o mito, a psicose e a relação do gozo com o sintoma.

Começamos pelo texto de Heloneida Neri, que, elaborado a partir de sua dissertação de mestrado, trata da questão: *O feminino e o crime passionnal*. A autora, a partir de sua experiência de atendimento a detentas em uma instituição carcerária, traz achados bastante interessantes mostrando de que maneira a ética da psicanálise pode se fazer valer, ainda que em condições bastante adversas. Nesta perspectiva, a escuta proposta está bem longe de ser moralizante ou culpabilizante. O que é visado, como acontece em qualquer contexto psicanalítico é que as intervenções busquem implicar o sujeito nos seus atos, em sua responsabilidade desejante.

A autora constata de que maneira, na maioria dos atos transgressivos das mulheres, a paixão e o amor, aparecem como causas, e menciona o dado curioso que revela que do número total da massa carcerária, apenas 6% são mulheres, o que evidencia

que a criminalidade feminina é imensamente menos significativa quando comparada à masculina, 94%, merecendo assim ser mais bem debatida. Destaca que “a contribuição da psicanálise ao campo jurídico, não diz respeito a uma intervenção, mas, sobretudo ao entendimento do que está em jogo na transgressão como expressão sintomática do sujeito”. Sobretudo no que tange ao crime passionai, de um modo muito pertinente, faz cruzar questões relativas ao gênero, na medida em que trabalha com mulheres, com questões relativas à posição feminina tal como esta é abordada pela psicanálise, trazendo diversos elementos que merecem ser objeto de um estudo mais detalhado tanto por parte de juristas, como de psicanalistas.

O trabalho seguinte versa sobre uma mulher que acabou por ser encarcerada, não numa unidade penitenciária, mas numa instituição psiquiátrica, na qual morreu após trinta anos de confinamento. O artigo *Camille Claudel – angústia e devastação*, de Jean-Claude Soares e Vívian Martins Ligeiro faz cruzar elementos de intensidade passional da biografia da escultora, com suas produções artísticas. Nele, a posição feminina é avaliada em suas conseqüências devastadoras, quando a mulher diante da ausência de um significativo que a sustente enquanto tal, ou seja, que possibilite que ela possa se haver com o enigma da feminilidade, recorre à mãe e posteriormente, ao homem eleito, não encontrando em nenhum deles, senão “catástrofe” ou “devastação”. Permanecendo, deste modo, a deriva, frente ao real de um furo onde a angústia revela o sujeito radicalmente desamparado e carente de ancoramentos fálicos.

Na seqüência, o artigo *Frida Kahlo: uma vida*, de Marli Miranda Bastos e Maria Anita Carneiro Ribeiro aborda, detalhadamente, aspectos da conturbada vida desta pintora para sublinhar dimensões importantes de sua obra e também de sua relação com seus amores. Assolada por diversos acidentes fatídicos, o sonho de vir a ser médica, se substitui pela lida com a arte, via por onde a faticidade encontra meio de expressão de forma a possibilitar que o horror seja transfigurado pela beleza. O belo funciona como um véu que permite uma maior aproximação da morte, já que neutraliza o horror que disso adviria. No texto, o conceito psicanalítico de sublimação comparece como uma chave para se tentar entender o que se passa no processo de criação, e o caráter sensual e feminino dos trabalhos da artista mais do que um estilo, parece indicar uma orientação ética, uma subversão nos padrões viris da pintura e do que através dela pode ser expresso.

A questão do feminino volta a aparecer no artigo de Ana Costa que aborda a arte do cineasta Pedro Almodóvar como fundamentada nos conceitos de feminino e de

barroco. Fazendo um breve percurso pela filmografia do artista a autora observa que desde seu primeiro filme a fazer sucesso, *Mulheres a beira de um ataque de nervos*, ainda que focalizando a mulher, o que o cineasta tematiza é a identidade sexual como fantasia, ou seja, como uma construção marcada pelos clichês de cada tempo. Para sua análise, ela escolhe dois filmes *Tudo sobre minha mãe* e *Fale com ela*, que fazem um contraponto na temática do feminino. No primeiro ela observa um desdobramento inter-geracional da representação da mulher insatisfeita, através da focalização de duas personagens que aparecem neste filme: uma, de nome Manuela que perde seu único filho justamente quando este é atropelado ao querer ir atrás dessa outra, uma atriz que representava Blanche, a histérica de *Um bonde chamado desejo*, peça teatral que passou ao cinema nos anos 50. No outro filme analisado, *Fale com ela*, através de uma composição barroca de casais insatisfeitos, que prima pela apresentação de corpos em sofrimento, exibe-se a transformação do padecimento em gozo, através de uma construção alegórica. A alegoria cara a arte barroca, comparece no filme vindo servir ao gênio para dar expressão às irresoluções, entraves, ou mesmo possibilidades que recaem sobre o sexual, via o desejo que o anima e que faz uma contenção à desmedida do gozo.

No artigo seguinte *Antonin Artaud: arte e estética da existência*, a questão da desmedida do gozo encontra no fazer poético desse escritor laureado, uma via de sublimação. Novamente, o tema da sublimação comparece. A autora, Sônia Borges, busca através de uma rica análise da obra de Artaud, alimentar o questionamento sobre a arte e sua função na psicose. Ao criticar a verdade imaginária do senso-comum, movido por um “empuxo à criação” bem próprio à psicose, o escritor se rebela contra o dualismo alma/corpo, produzindo com seus “poemas-corpo” uma convocação a que se repense o lugar da arte e da cultura no mundo contemporâneo. Nessa mesma direção, a autora lembra que, como propõem Lacan, a prática da poesia possibilita um meio de se tratar o Real pelo simbólico, o que evidencia o quanto ela serve, não apenas à arte e à literatura, mas também à psicanálise, razão pela qual esta bem poderia tomá-la como modelo.

Não sem boas razões, a questão da poesia nos remete também à sonoridade e a música, por isso, na seqüência da organização desse número, incluímos o belo artigo de Bruno Portes intitulado *Entre o mito e a música: pontuações sobre a estrutura*. Nele, o autor referindo-se a Levy Strauss, lembra que este sublinha que o mito e a música são, de fato o mesmo, porque gozam tanto da relação de similaridade, quanto da relação de contigüidade. Além de tanto o mito, quanto a música deverem ser entendidos como uma

seqüência contínua, Strauss aponta um movimento ao longo da história, no qual a música veio a assumir a função mitológica que num certo momento foi banida do pensamento ocidental. Ele mostra de que modo, a partir da Renascença, foi como se a música em sua função intelectual e emotiva, ao inventar formas musicais específicas, estilos que alteravam o tradicional, viesse a recobrir estruturas que já existiam a nível mitológico. Desta forma, a música veio desvelar a estrutura do mito. Tendo tanto a música como o mito sua origem na linguagem, a primeira se orienta pelos aspectos sonoros desta, e o segundo veio a ressaltar seu campo de sentido. Neste ponto o autor do artigo, tece algumas hipóteses para tentar abordar a separação radical entre o som e o sentido, fazendo considerações sobre o ponto de incidência de um furo presente na linguagem. Reflexão esta que é utilizada para, retomando o texto lacaniano *O mito individual do neurótico*, tentar elucidar alguns aspectos da estrutura subjetiva, mais particularmente, da neurose obsessiva.

Fechamos este número com o artigo de Sumaya Hallack Sarkis, *O gozo em sua articulação com o sintoma*, no qual a partir dos questionamentos provocados pela experiência clínica a autora compartilha com os leitores seu percurso no campo dos achados teóricos da psicanálise, fazendo-o com um frescor e uma clareza que são dignos de nota.

Cabe-nos agora, desejar a vocês uma boa leitura.

Denise Maurano.

© 2007 *Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise*
Núcleo de Estudos e Pesquisas em Subjetividade e Cultura
CEP: 36036-330 – Campus Universitário – ICH
Juiz de Fora, MG – Brasil.
Tel: (32)2102 3117

dmaurano@psicanaliseebarroco.pro.br

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Psicanálise&Barroco – Revista de Psicanálise

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Ano 5, Número 02: Edição dezembro de 2007

Sumário

Editorial	3
<i>Denise Maurano</i>	
O Feminino e o Crime Passional	7
<i>Heloneida Neri</i>	
Camille Claudel – angústia e devastação	24
<i>Jean-Claude Soares e Vívian Martins Ligeiro</i>	
Frida Kahlo uma vida	47
<i>Marli Miranda Bastos e Maria Anita Carneiro Ribeiro</i>	
A arte de Almodóvar	77
<i>Ana Costa</i>	
Antonin Artaud arte e estética da existência	85
<i>Sonia Borges</i>	
Entre o mito e a música: Pontuações sobre a estrutura ...	95
<i>Bruno Portes de Castro</i>	
O gozo em sua articulação com o sintoma	104
<i>Sumaya Hallack Sarkis</i>	