

Psicanálise&Barroco – Revista de Psicanálise

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Ano 4, Número 01: Edição junho de 2006

Sumário

Editorial	3
<i>Denise Maurano</i>	
A poética do Caos-mundo: diálogos entre oralidade e escrita	8
<i>Enilce Albergaria Rocha</i>	
O objeto sonoro em Freud	18
<i>Cláudio Munayer David</i>	
Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem	51
<i>Beatriz Elisa Ferro Siqueira</i>	
À sombra do feiticeiro e da Pop Art	67
<i>Maria da Penha Simões</i>	
Sobre o feminino	77
<i>Bruno Wagner D´Almeida de Souza Santana</i>	
Efeitos do encontro com o sexual na psicose: um estudo de Freud a Lacan	86

Cláudia Richa

**A reforma psiquiátrica no Brasil:
uma análise sócio-política.....131**

Gina Ferreira

Psicanálise&Barroco – Revista de Psicanálise

(ISSN:1679-9887)

www.psicanaliseebarroco.pro.br

Editorial – Revista n. 07

Neste editorial, lhes apresentamos o número sete de nossa revista. Para ele, selecionamos sete belos trabalhos que vêm corroborar, de diferentes modos, nosso interesse em articular arte, cultura e psicanálise. Assim, nossos colaboradores provêm de diferentes áreas. Dialogaremos com pesquisadores da literatura, da música, da psicologia e da psicanálise.

Organizamos este número de maneira a começarmos por uma discussão que enfatiza a dimensão contundente da linguagem oral. Em “A poética do Caos-mundo: diálogos entre oralidade e escrita”, a professora Enilce Albergaria Rocha, ressalta o quanto que, diferentemente do que se passava na Grécia Antiga, onde a escrita registrava obras da oralidade memorizadas pelos falantes, esta tornou-se paulatinamente abstrata, referida a um “ ser” humano idealizado, passando a reivindicar linearidade, clareza, marcando um imobilismo característico mesmo do ato de escrever. Em contrapartida, a oralidade é inseparável do movimento. Falar implica um ato corporal, e, eis que no mundo do movimento que é o nosso, se reivindica a presença da oralidade nas literaturas.

Recorrendo a Glissant, a professora alerta para uma desconstrução desse “ser” metafísico idealizado pressuposto pela escrita, marcando a importância da dialética entre esta e a oralidade. Ela lembra inclusive que o destino das línguas está associado à relação entre oralidade e escrita. Assinala que a sensibilidade humana irá elaborar linguagens que superarão as línguas, e, estas linguagens integrarão diversas dimensões, formas, silêncios, representações que serão absorvidas como novos elementos das línguas.

Esse caráter dinâmico e revolucionário da oralidade será, curiosamente, retomado no segundo trabalho selecionado, que é “O objeto sonoro em Freud” de Cláudio Munayer David, a partir do caráter musical da fala. Num minucioso trabalho, o autor começa por observar que os avanços tecnológicos da obstetrícia, como por exemplo, o Ultra-Som 4-D, revelam a anterioridade das impressões sonoras na constituição do psiquismo, marcando uma intervenção privilegiada na organização pulsional. Volta-se então, para a função da música, como abrangendo fenômenos psíquicos e culturais que ultrapassam em muitos aspectos as delimitações dos conceitos convencionais de estética. Faz um breve histórico desta, que em certos momentos e lugares, veio a ser uma instituição oficial, dando margem a que nos perguntemos : de que maneira nossa música, e, mais do que isso, nossa musicalidade, influencia no nosso modo de ser, tanto do ponto de vista de nossa singularidade , quanto da constituição da cultura de um povo, no nosso caso, povo brasileiro?

O autor lembra que, de um lado, a Igreja Medieval punia severamente quem utilizasse elementos musicais considerados proibidos como, por exemplo, o famoso “diábolo”, o intervalo diatônico de maior conflito harmônico, associado a imagens de tensão e ansiedade. De outro, as vozes do Canto Gregoriano, a exemplo dos Mantras budistas ou hindus, cantado em uníssono, que é associado a afetos de comunhão e plenitude.

Nessa linha de pensamento em que ressalta a voz como padrões de tom, timbre, ritmo e intensidade, investiga o porquê, sendo a psicanálise pautada pela utilização do dispositivo da fala, a música, ou a musicalidade, não obteve, até agora, a justa atenção por parte dos psicanalistas, a começar por Freud.

Porém, seguindo sua pista e retomando dele, o “Projeto para uma psicologia científica” (1895) no qual o psiquismo é concebido como um aparelho capaz de transmitir e de transformar energia, Cláudio ressalta que segundo o mestre, os investimentos da fala são formados pela associação de neurônios y (memória) com as representações sonoras que, por sua vez, se encontram associadas com as imagens motoras. O investimento nas imagens sonoras permite ao próprio eu reinvestir a informação de descarga, possibilitando a passagem de quantidades que deixam traços na forma de lembranças. Assim, sendo a inervação da fala, a primeira a ser fortemente investida pelos impulsos somáticos, o grito,

ao retornar pela audição, cria os primeiros traços de lembranças, fazendo valer a imagem sonora como meio fundamental de expressão psíquica.

Curiosamente, essa questão do grito aparece no trabalho “Francis Bacon: um grito suspenso na distorção da imagem” de Beatriz Elisa Ferro Siqueira. Neste, é destacado que a psicanálise constata que no grito articula-se, ao mesmo tempo, um silêncio e uma voz que incorpora a alteridade do que é dito. Ou seja, de certo modo, nossa voz nos vem do Outro, mas ela guarda um silêncio que vem ecoar no vazio dessa falta de garantia do Outro, tendo por função modelar esse vazio. A autora faz uma análise fecunda da obra de Francis Bacon destacando sua obsessão pelo grito, o que o faz fizado em suas pinturas, pelos movimentos da boca e o formato dos dentes.

Destaca que a estética de Bacon é difícil, porque, o pintor atira-nos o real na cara, retratando a brutalidade dos fatos com a violência íntima que lhes é inerente. Sua obra nos tira da rotina do olhar e captura o espectador transfigurando o aversivo em algo convidativo ao olhar. A psicanalista lembra, com Freud, que é esse “convite” que a obra de arte porta que faz com que o trabalho do pintor ganhe valor, inclusive comercial, quando este aborda, através de sua obra, o enigma do visível. Deste modo, a obra apresenta-se como uma armadilha para o olhar, satisfazendo assim o que se pode chamar de apetite do olho, o que Bacon faz com mestria.

O artigo seguinte, trata também da arte, e, sobretudo, de sua função. Maria da Penha Simões em “À sombra do feiticeiro e da Pop Art”, recorre a uma das imagens mais antigas produzidas pelo homem, pintada na caverna Les trois frères, na França, batizada como Feiticeiro, para afirmar que tal imagem atesta a inserção dos homens do período paleolítico na dimensão do simbólico, inaugurando um plano de cultura, por mais rudimentar que esta ainda fosse. Essa estranha figura que parece dominar o recinto povoado de animais selvagens, revela em sua estranheza o encontro do definido com o indefinido, tal como as figuras híbridas o fazem □ o Minotauro, a Esfinge e diversos monstros legendários que parecem portar a ameaça do desconhecido, revelando a alteridade como o estranho, mas também curiosamente, como o familiar.

A autora sublinha a dimensão na qual a arte possibilita um certo contato com o que Freud designa como a plenitude de gozo perdida na inauguração do movimento desejante. A obra de arte, ganha, de certo modo, o estatuto da tal Coisa perdida. E será

diante disso, que ela introduz sua discussão acerca da Pop Art, na qual as obras a ela referida, são designadas por produtos da mass media. E daí, em se tratando de produção, qual o lugar para a criação?

Maria da Penha esclarece que esse movimento iniciado na Inglaterra teve a adesão de jovens artistas que integravam em seus trabalhos, elementos da cultura popular, abrindo caminho para uma nova sensibilidade estética que subvertia a distância entre as belas-artes e os produtos de consumo de massa. E analisa de que maneira, ainda que lidando com produção, ela não tira de cena, para aqueles a quem consegue afetar, a dimensão do remetimento, ao seu modo, a um para-além, onde está o que nos falta □ ethos, morada da criação.

E, já que estamos falando de criação, de falta, nada mais oportuno para que nesse momento seja introduzido o tema do artigo de Bruno Wagner D'Almeida de Souza Santana, "Sobre o feminino". Digo isso porque o autor, valendo-se de referências de Freud, argumenta que da perspectiva na qual a psicanálise articula a dimensão psíquica da diferença sexual, tudo parece corroborar para a idéia de que é a referência fálica que vem funcionar com divisor de águas, inaugurando dois campos: aquele dos que tem o falo e o dos que são desprovidos dele, onde o feminino é aí localizado por referência à falta, falta referida ao falo.

O autor do artigo mostra de que modo, Lacan acolhe a proposta freudiana, mas dá um passo para além dela. Indica a possibilidade de uma orientação que toca a esfera do que se encontra para-além-do-falo, para além do sexual, delimitando o feminino por referência a isso. Desta forma, o feminino é postulado enquanto enigma insolúvel que escapa a possibilidade de ser apreendido pelas palavras, indicando um campo no qual essas, efetivamente, escapam. Assim, se a máscara das palavras se retiram para designar o feminino, cabe a cada mulher inventá-lo, mascarar esse vazio, atribuindo-lhe alguma dimensão possível de visibilidade. A maquiagem, as vestes, os ornamentos servem a isso, constituindo a mulher como efeito de uma criação que tem no amor um aliado imprescindível, dado que este é referido, desde O Banquete de Platão, via o discurso de Diotima, como o que faz o não ser, vir a ser.

Essa discussão acerca do feminino e de suas relações com a criação será retomada no artigo seguinte "Efeitos do encontro com o sexual na psicose: um estudo de

Freud a Lacan” de Cláudia Richa. Ela parte da hipótese freudiana que destaca a irrupção de um impulso homossexual como a causa precipitadora do delírio paranóico. Assim, frente a uma fantasia homossexual intolerável, a pessoa anteriormente amada, passa a ser odiada e temida, transformando-se no perseguidor. A feminilização do sujeito não se apresenta como uma escolha, mas algo que se impõe, causando-lhe horror.

Como sabemos, para a elaboração dessa hipótese, Freud se utilizou de um livro autobiográfico de Schereber. Um sujeito que descreveu os passos que o fizeram desviar-se da nomeação de Juiz Presidente do Tribunal de Apelação, tomado que estava por uma vivência de emasculação, na qual sua alma já lhe tinha sido roubada, e seu corpo em decomposição seria entregue para fins de abusos sexuais contra a “ordem das coisas”.

Cláudia ressalta que o caminho de estabilização encontrado por Schereber deu-se na via de uma feminilização consentida, na qual ao invés de perseguido, através de uma nova construção delirante, ele passa a sentir-se o escolhido por Deus, para a procriação de uma nova geração de homens, tendo como finalidade a salvação do mundo. Desta forma pôde reinvestir seu corpo, antes putrefeito, vulnerável à fragmentação e ao gozo do Outro, e agora idealizado e reunificado na forma feminina, possibilitando algum resgate narcísico via por onde, finda o “crepúsculo do mundo” e a “ordem das coisas” é restituída, o que lhe permite uma posição na partilha dos sexos.

Como a autora do artigo demarca, essa saída pela feminilização tem uma abrangência muito maior de que podemos imaginar. Quando retomada pela elaboração lacaniana, essa questão deixa de ser pensada como referida a homossexualidade, passando a ser tomada como efeito do não posicionamento do sujeito na partilha dos sexos. Ou seja, indica um mais aquém da escolha sexual, uma problematização psíquica anterior as escolhas edípicas.

Essa demarcação da psicose como efeito de um modo defensivo de operar do psiquismo, no qual o chamado “empuxo-à-mulher” é paradoxalmente sinal de devastação e meio de “cura”, nos mostra o quanto há o que pesquisar nesse campo. E, certamente, para isso é fundamental que a idéia de que a psicose é expressão de degeneração, ou algo similar, onde nada há o que se esperar, deve ser aposentada por invalidez.

Os avanços que a Reforma Psiquiátrica vem encontrando no Brasil, malgrado todas as restrições a que esta teve que ser submetida, são contundentes. E, para nos informarmos melhor sobre seus passos, o artigo de Gina Ferreira “ A reforma psiquiátrica no Brasil: uma análise sócio-política”, ao qual passaremos agora, nos é de grande ajuda.

Nele, a autora analisa a Reforma desde 1986, que veio constituindo as bases para a reorientação da assistência psiquiátrica em nosso país. O poder centralizador do hospital psiquiátrico e o elevado índice de internações foram tomados como causas estruturais das condições desumanas a que eram submetidos os pacientes psiquiátricos. O hospital psiquiátrico tinha passado a ser a resposta de intolerância e exclusão social. A análise contextualiza o panorama econômico, político e cultural do país dado que ela se desenvolveu no campo da luta dos movimentos sociais, na conjunção da sociedade civil e do Estado, ante o fortalecimento da sociedade civil. E mais do que isso ela reflete tanto acerca da irreversibilidade dos avanços obtidos, quanto de suas condições de sustentabilidade. Um trabalho preciso e instigante.

Chegamos assim, ao final desse editorial que teve por objetivo lhes apresentar uma prévia do que encontrarão nesse novo número de nossa revista. Esperamos lhes ter instigado o suficiente, a fim de que sigam conosco. Agradecemos desde já sua companhia.

Denise Maurano

© 2006 *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

**A POÉTICA DO CAOS-MUNDO:
DIÁLOGOS ENTRE ORALIDADE E ESCRITA**

Enilce Albergaria Rocha¹

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo abordar a dialética constituída pelo binômio oralidade / escrita. Toda a mobilidade da oralidade e a rigidez da escrita, constituem no ocidente uma verdadeira dualidade que, através do séculos, construiu a cultura. O desenvolvimento tecnológico da atualidade questiona esta dualidade, uma vez que no mundo da informática a rigidez da escrita assim como a flexibilidade da oralidade são modificadas. Analisando as características culturais, políticas e antropológicas que constituem o desenvolvimento da escrita, podemos encontrar a oposição, o enfrentamento e a harmonia como o seu cerne. O caos então, participa como característica fundamental neste processo.

Palavras-chave : Caos. Oralidade. Escrita

¹ Profa. do Mestrado de Letras / Teoria da Literatura e do Departamento de Letras Estrangeiras da UFJF.

A noção de Caos-Mundo² pulveriza a idéia de “Ser”, de transparência, de linearidade que, segundo Glissant, coincide no Ocidente com o processo de elaboração da escrita.

Nos seus primórdios, a escrita no Ocidente registra e recompõe as diferentes obras da oralidade, memorizadas pelos falantes, pois uma das funções da memória é a acumulação, a repetição, a redundância - os contadores de histórias na Grécia antiga chegavam a memorizar 40.000 versos - e estas funções são, na verdade, características do existente, do *sendo*, e expressam uma visão de mundo dos falantes.

Entretanto, a escrita aos poucos se separa do *sendo*, isto é, do existente, sempre em mutação na vida cotidiana da comunidade, e na relação desta com o seu meio. A escrita torna-se, então, gradativamente, abstrata, e sua elaboração passa a orientar-se a partir da concepção de um "ser" humano idealizado. Nesse sentido, a escrita passa a reivindicar a linearidade, a acuidade e a clareza do pensamento, eliminando dessa maneira o excedente, isto é, a acumulação do existente.

Assim sendo, podemos dizer que as línguas conceituais pressupõem a existência da transcendência do conceito ao qual se ascende quando se ultrapassa o real do mundo que ainda está contido na linguagem imagética. Por isso, para Glissant, a elaboração da imagem na sabedoria popular constitui uma astúcia através da qual os falantes de uma língua não conceitual, ou seja, de uma língua concreta - imagética - mostram que implicitamente conceberam o conceito, e tacitamente renunciaram a ele.

No processo histórico de dominação, a escrita torna-se a lei e a sentença, pois, enquanto representação do poder, ela é privilégio de alguns e fixa - "grava" - a representação hierarquizada. Igualmente, a escrita representa a paixão pelo universal: por meio dela, nós nos ultrapassamos, isto é, ultrapassamos o nosso real concreto que nos diferencia. Se a oralidade é inseparável do movimento do corpo - o que é dito inscreve-se na postura do corpo e o dito e o corpo formam um todo, como por exemplo o fato de se sentar de cócoras nas culturas africanas para se ouvir a "palavra" do sábio; o movimento dos corpos do coro grego ou, nos nossos dias, o movimento fragmentado do "rap" do hip-hop,

² A noção de Caos-Mundo não é de natureza negativa. Ela não significa mundo caótico, desordem. Caos significa enfrentamento, harmonia, conciliação, mas também oposição, ruptura intra e entre a multiplicidade de concepções das culturas que confluem umas nas outras na Totalidade-Terra concretamente realizada graças às revoluções dos povos e das minorias, e graças à revolução tecnológica.

etc – a escrita, por sua vez, exige a imobilidade, pois para que a escrita aconteça, é preciso que o corpo repouse, crie a pausa, fique pousado e não acompanhe o fluxo do dito. Passar da oralidade à escrita significa portanto imobilizar o corpo, submetê-lo, possuí-lo.

Estaríamos vivenciando nos dias de hoje um redimensionamento da negociação entre a transparência e a abstração da escrita, e o existente, o *sendo*. Nesse sentido, Glissant estabelece uma relação entre a “Totalidade-Terra” hoje realizada graças ao desenvolvimento tecnológico, e a dialética da oralidade e da escrita. O autor explica que estamos diante de dois processos complementares: por um lado, no Ocidente, o questionamento dos processos da escrita levam à desconstrução do ser metafísico e de seus pressupostos - a transparência, a clareza, a abstração - e, por outro lado, a reivindicação da presença da oralidade nas literaturas do mundo expressa, na verdade, a presença maciça na cena do mundo do existente dessa “Totalidade-Terra”.

A dialética da oralidade e da escrita constitui, portanto, um dos invariantes da Poética do Caos-Mundo e, conforme explicamos, ela concerne hoje aos povos periféricos emergentes, e aos países ocidentais.

O desenvolvimento tecnológico – as técnicas audiovisuais e a informática - questionam no Ocidente a dialética da oralidade e da escrita, bem como a própria função da arte e da literatura. Nesse sentido, a estética que era ditada pelas literaturas e artes ocidentais parece estar sendo substituída pela informática – se a considerarmos como um sistema de dominação que propõe um "novo" (modo de) "ser" generalizável a todo o planeta – e a escrita vinculada à filosofia transcendental do “ser” e à concepção de um humanismo unificante e redutor, está sendo investida e substituída pela problemática da “Relação”³ que nos propõe as “Opacidades” particulares da diversidade. Na poética do caos-mundo, segundo Glissant, é necessário:

Desenvolver em toda parte, contra um humanismo universalizante e redutor, a teoria das opacidades particulares. No mundo da Relação, que se substitui hoje ao sistema unificador do Ser, consentir à opacidade, isto é, à densidade irreduzível do outro, significa realizar realmente o humano, considerando a diversidade. O humano talvez não seja "a imagem do homem", mas, no nosso presente, a trama sempre recomeçada das opacidades consentidas da diversidade¹ (GLISSANT, 1981, p. 245).

³ A noção glissantiana de Relação está vinculada à constatação da Totalidade-Terra realizada, que contrapõe-se a uma visão de mundo unitário – o Uno. À ideologia do Uno Glissant opõe a concretude da diversidade dos povos presentes hoje na cena do mundo, e essa presença do Diverso dissolve os pressupostos metafísicos que fundamentam a concepção de identidade abstrata generalizável a todos os seres humanos.

O desenvolvimento tecnológico impõe ao mundo a aceleração, o imediatismo do tempo presente, e, ao fazê-lo, interfere e questiona a nossa concepção do tempo linear. Então, o Ocidente vê-se pressionado a rever a sua concepção de tempo cronológico. Por outro lado, a violência e todas as demais formas desviantes de resistência - o desequilíbrio comportamental, as neuroses, os delírios verbais -, bem como as catástrofes ecológicas, obrigam o Ocidente a reconsiderar sua relação com o existente, o *sendo*, a revalorizar, por exemplo, o tempo natural, que é o tempo que está associado aos episódios da vida da comunidade e de sua relação com o seu meio. Essa revalorização, por sua vez, é perspassada pela confluência das culturas na “Totalidade-Terra” e por suas diferentes vivências temporais que veiculam diferentes visões de mundo.

A prática moderna da escrita resulta da História imposta pelo Ocidente. Por conseguinte, a relação de cada cultura particular com a escrita será específica e dependerá do impacto global que essa História teve sobre a comunidade.

Então, a passagem da literatura oral à literatura escrita coloca-se na contemporaneidade como uma problemática fundamental para as minorias, os povos e nações emergentes, pois essa passagem ao ato da escrita constitui uma prova iniciática do nascimento de uma comunidade para o mundo. Isso se deve ao fato de a escrita constituir-se como o eco grafado em signos da expressão mais intensa de uma coletividade: ou seja, o seu ato, o seu agir no mundo, a partir de seu “lugar” cultural. Devido a isso, tornou-se problemático defender as equivalências contrastadas "povo, língua falada", e "indivíduo, língua escrita". Segundo Glissant "a escrita da nação que se afirma substitui-se hoje à escrita do indivíduo que se confia" (1981, p.316).

O autor defende que a literatura constitui a estratégia dos povos, e que a audácia da expressão é o signo da audácia dos povos. Ora, se os povos não "se expressam" realmente através das produções de seus escritores, é que talvez estes tenham abandonado os caminhos de sua história.

Assim sendo, cabe ao escritor forjar a sua "linguagem", isto é, uma série estruturada e consciente de atitudes perante a língua ou as línguas que sua coletividade pratica, pois toda expressão é, antes de tudo, uma relação com uma paisagem - e esta inclui a história da comunidade e sua inserção geo-política. Essa relação da escrita literária com a paisagem elabora negociações identitárias que podem ser emancipatórias, enraizando

rizomaticamente a sua comunidade no seu entorno geo-histórico político, ou, ao contrário, alienantes.

A mesma língua canônica falada por diversos povos (o francês: os francófonos; o português: os lusófonos; o inglês: os anglófonos; o espanhol: os hispanófonos), cria uma relação entre esses povos e a “linguagem”, que é específica a cada um deles, estabelecendo a diferença entre eles. O estudo das múltiplas relações das diversas comunidades com a sua língua é possível e essencial porque os intelectuais, escritores e artistas precisam conhecer a relação múltipla de uma comunidade com a língua que ela utiliza na sua prática existencial, no seu lugar, na história que ela constrói. É essa relação língua-práxis que Glissant denomina de "linguagem":

Somos freqüentemente nós, intelectuais dos países recentemente constituídos, que, imbuídos do gênio da auto-renegação, forjamos nosso mutismo. De tanto nos vermos como apartados do mundo, de nos considerarmos como o subúrbio do universo, acabamos por nos encontrar apartados de nós-mesmos. A audácia de expressão é o signo da audácia histórica [...] É necessário, hoje, que defendamos uma quantidade relativizante, isto é, uma quantidade na qual absolutamente nada do mundo, nem de seu sabor, em um mundo total, mas desembaraçado da escala de absoluto, seria omitido. A renúncia a esta forma de universal julgado a priori, abstrato e intolerante, a entrada em Relação, contribuirá também a relativizar a escrita; a corrigi-la, imprimido-lhe um "não-absoluto", graças ao qual ela cessaria de ser cúmplice ou serva desse universal doravante negado [...]². (Glissant, 1981,p.317-319)

Mas a dialética da oralidade e da escrita dá-se de forma diferenciada nas “culturas atávicas” e nas “culturas compósitas” porque as “culturas compósitas” nascem do trauma da colonização. Em seguida, há de se considerar que muitas dessas culturas são marcadas pelas civilizações africanas, nas quais o Mito fundador não conhece a filiação, nem a legitimidade sobre um território. O mesmo acontece nos mitos ameríndios, uma vez que nas civilizações indígenas a apropriação da terra é inexistente: o homem se vê como seu guardião e protetor. Em consequência disso, quais seriam os parâmetros que orientariam, nos países do Sul e nas Antilhas, a dialética da oralidade e da escrita?

É necessário recuperar e repensar a oralidade e o que faz a sua especificidade e diferença e que, na verdade, vem a ser o que caracteriza o existente, o *sendo*, isto é, a “extensão” e o excedente que se manifestam por meio da acumulação, da repetição, do próprio papel do corpo na fala. A cultura do povo, cultura de sobrevivência, que se desenvolve paralelamente a uma economia de sobrevivência, não é uma cultura "conceitual", nem uma cultura de resoluções técnicas.

Afirmemos que, interpretada neste sentido (um privilégio exclusivo das línguas superiores), a abstração é uma presunção do pensamento ocidental, fundada sobre o conhecimento das técnicas e dos meios elaborados para dominar a natureza. Não existe apenas um meio de organizar o conhecimento e que estaria associado somente ao poder de abstrair e ao domínio técnico, que hoje é questionado de forma difusa, no mundo todo³ (GLISSANT, 1981, p. 342).

Para Glissant, na expressão dos povos, isto é, na sua "linguagem", há margem para uma exploração da dialética da oralidade e da escrita, dentro da própria escrita. Mas para que isto seja possível, é preciso que a escrita passe pelo "tremor de terra" da oralidade, o que significa realizar no tempo imediato, o que o Ocidente realizou lentamente por meio de suas literaturas em um tempo durativo. E é essa dialética da oralidade e da escrita que constitui o que caracteriza a irrupção das culturas da oralidade na Modernidade.

Uma das primeiras derivas de meu trabalho de produção literária concerne à seguinte preocupação: sou de um país no qual se dá a passagem de uma literatura oral tradicional, que vive sob coerção, a uma literatura escrita, não tradicional, também sob coerção. Minha linguagem tenta construir-se no limite do escrever e do falar; ela tenta assinalar uma tal passagem - o que é, certamente, muito árduo em qualquer abordagem literária. Não discorro sobre a escrita nem sobre a oralidade no sentido que podemos observar em um romancista que reproduz a linguagem cotidiana, e do qual pode-se dizer que ele pratica um estilo próximo do "grau zero da escrita". Eu evoco uma síntese, síntese da sintaxe escrita e da rítmica falada, da "aquisição" da escrita e do "reflexo" oral, da solidão da escrita e da participação ao canto comum - síntese que me parece interessante de ser tentada. Porque estamos no auge das lutas dos povos. Talvez este seja o primeiro de nossos 'eixos'⁴ (GLISSANT, 1981, p. 256).

As comunidades das culturas compósitas são mais sensíveis aos problemas da linguagem, isso porque nas zonas culturais nas quais a língua é compósita há uma espécie de sofrimento na passagem da oralidade à escrita. O que caracterizaria o nosso momento histórico seria o imaginário das línguas, ou seja, a presença na cena do mundo das línguas da Totalidade-Terra. Nesse sentido, o escritor – quer de maneira consciente ou não – leva em consideração em seu processo de escrita essa presença das línguas mesmo que ele não conheça uma outra língua. Assim, o escritor não escreve mais de maneira monolíngüística. Ele é obrigado a considerar os imaginários das línguas que nos alcançam e nos atingem através da revolução tecnológica – o áudio-visual, a televisão, a internet, o cinema, etc – e impregnam o nosso imaginário.

Ao vermos uma paisagem africana, mesmo se não conhecemos por exemplo, a língua banto, há uma parte dessa língua que nos atinge e nos interpela através dessa paisagem, mesmo que nunca

tenhamos ouvido uma só palavra de banto. E ao vermos as paisagens do planalto australiano, mesmo que não conheçamos nenhuma palavra da língua dos aborígenes da Austrália, somos impregnados por algo que emana dessas paisagens. Não podemos mais escrever nossa paisagem ou descrever nossa própria língua de maneira monolinguística⁵ (Glissant, 1995, p.112-113).

O poeta - a imagem poética - tem uma importante presença na absorção e elaboração dos imaginários e das poéticas das línguas cujas resultantes são imprevisíveis. Para Glissant, o destino das línguas está associado à relação entre oralidade e escrita. O autor acredita que dessa espécie de fragrâncias, de variâncias e multiplicidade infinita de contatos, e conflitos das línguas, nascerá um novo imaginário da fala humana que transcenderá talvez as línguas elas mesmas. Ou seja, a sensibilidade humana irá elaborar linguagens que superarão as línguas, e estas linguagens integrarão diversas dimensões, formas, silêncios, representações que se constituirão como novos elementos das línguas.

Assim, a presença do imaginário das línguas questiona na contemporaneidade tanto a associação da questão identitária à questão lingüística, quanto o monolinguismo que se constituíram no advento das nações modernas como fatores fundamentais da coesão e da identidade nacionais.

Finalizando, a emergência e a confluência das culturas e das línguas na cena do mundo, o desenvolvimento tecnológico das comunicações, o multilinguismo e o multiculturalismo - em contraposição ao monolinguismo e à idéia de cultura singular, particular – configuram a dialética da oralidade e da escrita como uma grande diversidade de jogos e negociações político-culturais, e não somente lingüísticas. E a escrita literária dos escritores e poetas comprometidos com o seu lugar cultural é perspassada por essas negociações e conflitos que, por sua vez, transformam os próprios processos da escrita literária.

NOTAS

¹ Développer partout, contre un humanisme universalisant et réducteur, la théorie des opacités particulières. Dans le monde de la Relation, qui prend le relais du système unifiant de l'Être, consentir à l'opacité, c'est-a-dire à la densité irréductible de l'autre, c'est accomplir véritablement, à travers le divers, l'humain. L'humain n'est peut-être pas "l'image de l'homme" mais aujourd'hui la trame sans cesse recommencée de ces opacités consenties (GLISSANT, 1981, p. 245).

² C'est souvent nous, intellectuels des pays nouvellement apparus, qui par génie d'auto-reniement forgeons ainsi notre mutité. A force de se croire à l'écart du monde, de se considérer comme la banlieue de l'univers, on finit par se trouver à l'écart de soi-même. L'audace d'expression est le signe de l'audace historique. [...] Il nous faut défendre aujourd'hui une quantité relativisante, c'est-à-dire où absolument rien du monde ni de sa saveur ne saurait être omis, dans un monde total mais débarrassé de l'échelle d'absolu. Le renoncement à cette forme d'universel jugé *a priori*, abstrait et intolérant, l'entrée en Relation, contribuera du même coup à relativiser l'écriture; à la corriger d'un "non absolu", par quoi elle cesserait d'être complice ou servante de cet universel désormais nié (GLISSANT, 1981, p. 317,319).

³ Affirmons que prise dans ce sens (un privilège exclusif des langues *supérieures*) l'abstraction est une présomption de la pensée occidentale, présomption fondée sur la maîtrise des techniques et des moyens de dominer la nature. Il n'y a pas qu'un moyen d'organiser la connaissance et qui serait lié au seul pouvoir d'abstraire et à la domination technique, un peu partout remis en cause dans le monde actuel (GLISSANT, 1981, p. 342).

⁴ Une des dérivées premières de mon travail de production en littérature tourne autour d'un tel souci: je suis d'un pays où se fait le passage d'une littérature orale traditionnelle, contrainte, à une littérature écrite, non traditionnelle, tout aussi contrainte. Mon langage tente de se construire à la limite de l'écrire et du parler; de signaler un tel passage – ce qui est certes bien ardu dans toute approche littéraire. Je ne discours pas de l'écrit ni de l'oral au sens où on observe qu'un romancier reproduit le langage quotidien, qu'il pratique un style au "degré zéro de l'écriture". J'évoque une synthèse, synthèse de la syntaxe écrite et de la rythmique parlée, de l'"acquis" d'écriture et du "réflexe" oral, de la solitude d'écriture et de la participation au chanter commun – synthèse qui me semble intéressante à tenter. C'est que nous sommes au plein de la lutte des peuples. Peut-être qu'alors ce serait le premier de nos "axes" (GLISSANT, 1981, p. 256).

⁵ Quando on voit un paysage africain, même si on ne connaît pas la langue bantoue par exemple, il y a une part de cette langue qui, à travers le paysage que l'on voit, nous frappe et nous interpelle, même si on n'a jamais entendu un mot de bantou. Et quand on voit les paysages du plateau australien, même si on ne connaît pas un mot de la langue des aborigènes d'Australie, on est imprégné par quelque chose qui vient de là. On ne peut plus écrire son paysage ni décrire sa propre langue de manière monolingue.

REFERENCIAS

ALBERGARIA, Enilce. A Utopia do Diverso : o pensamento glissantiano nas escritas de Édouard Glissant e Mia Couto. Tese de Doutorado na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo: 2001.

GLISSANT, Édouard. Le discours Antillais. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. Introduction à une Poétique du Divers. Paris : Gallimard, 1995.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma Poética da Diversidade. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Traité du Tout-Monde. Paris : Gallimard, 1997.

**THE POETICS OF THE CHAOS-WORLD: DIALOGUES BETWEEN ORALITY
AND WRITING**

ABSTRACT

This work has as objective to approach the dialectic constituted by the binomial orality / writing. All the flexibility of the orality and the rigidity of the writing, constitute constitute a real duality in the West that, through the centuries, built the culture. Technological development today's questions this duality, since the world world of computer science the rigidity of the writing and the flexibility of the orality is modified. Analyzing the cultural, political and anthropological characteristics that constitute the development of the writing, we find the opposition, confrontation and harmony as its core. The chaos, participates as a key feature in this process.

Keywords: Chaos. Orality. Writing.

© 2006 *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 OBJETO SONORO EM FREUD

Claudio Munayer David

RESUMO

A intenção inicial desta pesquisa é tentar compreender porque a música ainda não atraiu uma substancial atenção dentro dos estudos psicanalíticos, dada a importância da influência artística desde os primeiros escritos teóricos de Freud. Ela resgata algumas das representações originais dos conceitos psicanalíticos devido à convicção de que esse desencontro esta paradoxalmente associado à história do fundador da psicanálise. A associação entre a linguagem verbal e a imagem musical parece fecunda na medida em que ambas podem ser compreendidas pelas representações sonoras. Em textos como o *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895), por exemplo, Freud descreve a qualificação do desejo através do grito do lactante até a palavra, identificando a representação sonora na origem das pulsões. Considerando as idéias de Freud é possível deduzir que determinadas representações sonoras da fala que escapam à imagem verbal interferem na semântica do discurso ou mesmo do pensamento, em um constante jogo entre a representação de palavra e sua função pulsional. Esta pesquisa demonstra que a fala possui diferentes formas de representações que estão associadas a todos os tipos de processos psíquicos, e que algumas destas formas podem ser traduzidas por uma lógica própria da música.

PALAVRAS-CHAVE: Representação sonora. Imagem verbal e musical. Musicalidade da fala.

1. A MÚSICA FALA?

a) Do-ar musical à psicanálise

Os avanços tecnológicos da obstetrícia, como por exemplo, o *Ultra-Som 4-D*, abrem novas janelas para as pesquisas pré-natais. A possibilidade de visualização tridimensional em tempo real das expressões faciais e corporais do feto vem mudando drasticamente a forma dos pais se relacionarem com a gravidez e com o pós-parto. O que antes era concebido exclusivamente como um desenvolvimento biológico, passa a ter um significado psíquico. Os pesquisadores acreditam que o psiquismo embrionário é uma forma de prover o feto de um mínimo de respostas que serão essenciais para a sua sobrevivência no novo universo que terá que enfrentar após o nascimento. Nos primeiros meses de gestação o sistema nervoso ramifica-se em bilhões de conexões e desde então são observáveis inúmeras respostas que podem ser associadas a sentimentos de prazer e desprazer, como por exemplo, o sorriso, o choro, o chute e a mudança de posição. Aos seis meses de gestação o feto humano já apresenta o mesmo tipo de atividade cerebral de um bebê em seu primeiro ano de vida. Já se sabe que o feto dorme e que muito possivelmente também sonha. Mas sonha com o quê?

Os estímulos auditivos são os primeiros a causar grande impacto no comportamento fetal, portanto, os cientistas acreditam que o provável sonho fetal se componha principalmente de *imagens sonoras*, não só externas, mas, antes de tudo, dos sons orgânicos da mãe, principalmente das variações de certos padrões rítmicos, como os batimentos cardíacos e a respiração. Pouco adiante já se pode observar determinadas reações do feto ao contato físico e à voz da mãe e, em seguida, à música e à poesia, atendendo a padrões sonoros específicos e seletivos. Essas pesquisas constataam que, além do embrião humano já possuir uma aguçada audição extremamente precoce, a memória adquirida durante a gestação é uma memória de longo prazo, o que quer dizer que as mesmas respostas observadas no feto reincidentem na criança muitos anos depois do nascimento. A conclusão dessas pesquisas é que as primeiras imagens registradas, ainda na barriga da mãe, podem marcar definitivamente a estruturação do psiquismo. Assim, estas *representações* são as mais arcaicas na ontologia humana e, no que nos concerne, devem estar ligadas diretamente ao surgimento da pulsão, antes mesmo do nascimento. Ademais, a comprovação científica de um psiquismo fetal induz os próprios pais a construir suas expectativas pré-natais em um outro universo de significação.

As associações entre *representações sonoras* e as mais diversas áreas do saber são forjadas desde muito antes da Grécia Antiga, percorrendo as religiões, a filosofia, as ciências até os dias atuais, como pode testemunhar a obstetrícia, a física quântica, ou a própria psicanálise. A música abrange fenômenos psíquicos e culturais que ultrapassam em muitos aspectos as delimitações dos conceitos convencionais de estética. Ela acompanha o homem desde seus primórdios, das apaziguadoras canções de ninar aos transes religiosos até os rituais fúnebres. Em seus aspectos mais simples e primitivos, a música é considerada uma manifestação folclórica essencialmente anônima, apoiada na transmissão oral, e que espelha particularidades étnicas de um povo. Ela surgiu nas mais remotas culturas para a celebração de acontecimentos festivos e litúrgicos. O artefato musical mais antigo de que se tem registro é um instrumento de sopro encontrado nos Alpes da Eslováquia, datado entre 43.000 e 82.000 anos atrás. Feito de osso de urso, ele é baseado nas relações das distâncias entre as notas musicais e é capaz de produzir intervalos similares aos de tons e semitons.

No Egito, os músicos gozavam de grande prestígio dentro da comunidade. Os egípcios utilizavam a música tanto para a guerra como para a recreação, mas preferiam as expressões consideradas elevadas, como as dos cultos aos deuses e dos banquetes cerimoniais. O *Alcorão* tem seus *versículos cantados*, sendo esta tradição mantida até os dias de hoje. Muito do que se sabe a respeito do povo hebreu foi transmitido através da *Bíblia*, onde encontramos diversas referências à música. Os *salmos* foram os principais cantos *sacros*, atribuídos a David, musicista e chefe do exército. Quando David assumiu o trono, propagou a música entre seu povo através de grandes reuniões em praça pública, quando convocava os melhores instrumentistas do reino. As primeiras noções de teoria musical da China remontam a cerca de 4000 a.C, criadas pelo músico e filósofo Ling Lum¹. Os chineses acreditavam que a música tinha sua origem na natureza. A música era uma *instituição oficial*; somente imperadores e príncipes podiam compor, com o objetivo de orientar o povo e purificar-lhes o pensamento. Segundo os *Vedas*², a *Vina*, principal instrumento musical da Índia, teria sido doada ao homem

¹ Ling Lum explicou e sistematizou a escala de cinco tons, mais conhecida como escala *pentatônica*. Ele deu a cada tom os nomes das classes sociais da China, desde o imperador até o camponês. A *pentatônica* é surpreendentemente, até os dias de hoje, a escala mais utilizada nas mais diversas culturas.

² Os *Vedas* são os textos mais antigos do *Hinduismo*. Eles também influenciaram o *Budismo*, o *Jainismo* e o *Sikismo*. Os *Vedas* contêm hinos, encantamentos e rituais da Índia antiga.

diretamente pelo Deus *Brahma*. Na antiga Babilônia, arqueólogos encontraram placas de barro datada em 1900-1800 a.C. com figuras seminuas tocando instrumentos musicais, muitos deles similares ao violão atual.

Da *Lira* de Orfeu e David à *Cítara* de Salomão e Confúcio, para as principais civilizações da Antiguidade, a produção dos sons através das cordas vocais e de instrumentos musicais representava a mais sublime de todas as artes. Tais conceitos e usos também se propagaram no Ocidente até se cristalizarem nas escolas filosóficas gregas, em teorias não isentas de caráter místico e metafísico. Segundo a tradição bíblica, Salomão teria composto o mais importante e polêmico cântico do Antigo e do Novo Testamento: *O Cântico dos Cânticos*. Esse livro tornou-se a mais importante referência dos místicos ocidentais, consagrando-se em nomes como São Bernardo, São João da Cruz, Santa Clara, São Francisco, entre outros. Conta-se que Orfeu (Séc. VI a.C.) teria desenvolvido uma doutrina baseada na entonação da voz humana junto à *Lira*. Ao afinar-se com a *Lira*, a voz humana tenderia a extrair maiores variações expressivas das palavras. Não somente as idéias de Platão foram fortemente influenciadas pelos mistérios órficos, mas Heródoto, Aristófanes e Aristóteles também deixaram vários escritos sobre o orfismo. É bem provável que o orfismo tenha exercido uma forte influência na cultura grega do início do século VI a.C., de outra maneira, não se poderia explicar a filosofia, a música e a doutrina de Pitágoras. Ainda hoje a música vocálica é chamada de *Canto Orfeônico* e foi introduzido no Brasil por Heitor Villa-Lobos nos anos trinta.

A música era um assunto que nenhuma corrente filosófica poderia ignorar, pois “a organização dos sons *inteligentemente* era considerada a mais importante das ciências, a base de um governo estável e harmonioso e o caminho da iluminação religiosa” (BARSA, Enciclopédia, CD-ROM). A palavra música vem do grego: *mousiké*, que significava a arte das musas, e englobava a poesia, a dança, o canto, a declamação e a matemática. Na Grécia, a notação musical era alfabética; os gregos usavam letras para representar os sons. A cultura grega relacionava intimamente música, psicologia, moral e educação. No âmbito da ética musical, dentre as posturas mais radicais, destaca-se: a de Pratinas, rígida e conservadora, extremamente reacionária, condenava o instrumentalismo; e a de Pídaros, mais positiva, expressa uma sincera crença no poder da influência musical no decorrer do processo educativo. Platão, representante máximo da

filosofia musical grega, apoiava-se na afirmação da essência psicológica da música. Segundo ele, a música poderia exercer sobre o homem poder maléfico ou benéfico, por imitar a harmonia das esferas celestes, da alma e das ações. Daí, a necessidade de se colocar a música sob a administração e a vigilância do Estado, sempre a serviço da edificação espiritual humana, voltada para o bem da polis almejada como cidade justa. E finalmente, as idéias de Aristóteles, que destacava o papel da poesia, da música e do teatro na purgação das paixões.

Ainda na Grécia antiga, a música também se destacou na origem do *logos científico*. As pesquisas realizadas por Pitágoras (580 a 496 a.C.) com o *Monocórdio*³ são consideradas as precursoras das ciências modernas; como os mais antigos registros classificados dentro das exigências das ciências contemporâneas. Pitágoras associou os intervalos musicais ao conceito matemático de frações, introduzindo, assim, no conhecimento humano as relações entre a aritmética, geometria, astronomia, com base em relações musicais. Suas descobertas selaram o paradigma das ciências, mas também das artes e influenciaram profundamente as correntes filosóficas subseqüentes, como pode ser observado no *Quadrivium* dos sofistas, no qual a música constitui-se como o quarto elemento, justamente com a geometria a aritmética e a astronomia. A partir das leis descobertas, Pitágoras equacionou uma teoria (a *Música das Esferas*) baseada nas freqüências vibratórias correspondentes às sete notas da escala diatônica. Os pitagóricos acreditavam que todo o universo era regido por leis matemáticas derivadas dos padrões harmônicos dos sons, e que tudo poderia ser percebido e tocado através da manipulação da energia pura advinda da música.

Em Roma a música se torna prosaica; passando a exaltar a glória militar, embora, no recesso dos lares, continuasse a ser praticada a suave música grega. Nas catacumbas, os cristãos oravam e exprimiam seus sentimentos de fé, esperança e amor através da música, considerada como um elemento crucial de elevação espiritual. Sua inspiração eram os *salmos hebraicos*, que São Pedro havia trazido da *Antioquia* no ano de 54. A *música monódica* se desenvolveu graças à Igreja Católica; a *monódia* era somente vocal, pois, os instrumentos, considerados diabólicos, eram proibidos. Bizâncio, Roma, Antioquia e Jerusalém foram os grandes centros dos primórdios da *música sacra*, mas a música acompanha todas as eras da cristandade. A *música litúrgica*

³ O *Monocórdio* é um instrumento feito a partir de uma tábua quantificada e uma única corda, e associa seqüências matemáticas às freqüências harmônicas dos sons.

foi organizada em cada região de forma diferente e própria, cabendo ao Papa Gregório I (Gregório Magno), no século VI, unificar os cânticos religiosos, como recurso para padronizar a *liturgia* na Europa. Ele reuniu todos os cantos considerados perfeitos. Com indicações sobre o modo de cantá-los, sistematizou-os de acordo com as festas do ano litúrgico e codificou tudo em dois livros (*Antiphonarium* e o *Cantatorium*) os quais acorrentou, simbolicamente, em um altar da Igreja de São Pedro em Roma. Gregório Magno reformou a *Schola Cantorum*; a música religiosa, símbolo uniforme da fé cristã, deveria ser levada a todos os lugares do mundo, expressando a palavra de Deus. O *Cantus Planus* (cantochoão), representavam a depuração da influência oriental através de melodias planas e lineares, e passou a ser conhecido como *Cantos Gregorianos*, em homenagem ao Papa Gregório Magno, e se transformou na música oficial da Igreja e das universidades durante cerca de mil anos.

Virtruvius Pólio (85-26), o mais famoso arquiteto romano da *Antigüidade*, adotou as relações pitagóricas de harmonia através da denominação grega de *simetria*. A progressão geométrica foi utilizada de forma hermética na construção das catedrais *Góticas* e, mais tarde, popularizada na *Renascença* pelas publicações de Vignola⁴ sobre a obra de Virtruvius e da arquitetura romana. As pesquisas de Leonardo da Vinci (1452 a 1519) também foram fortemente influenciadas pela equação matemática denominada *Proporção Áurea*, nome adotado universalmente para a *Seqüência de Fibonacci*⁵, como podemos constatar no *O Homem Vitruviano* ou em seus estudos de engenharia e da quadratura do círculo. A *Proporção Áurea* é o desdobramento dos fundamentos pitagóricos descobertos com o *monocórdio*, do equilíbrio perfeito proporcionado pelo ponto harmônico de divisão de um segmento de reta.

⁴ Giacomo (ou Jacopo) Barozzi da Vignola (1507-1573) foi um dos grandes arquitetos *maneiristas* do século XVI. A partir de 1564 Vignola acompanhou o trabalho de Miguel Ângelo na Basílica de São Pedro, e construiu as suas duas cúpulas subordinadas. A Igreja de *Sant'Andrea* na Via Flaminia, com sua cúpula oval, se tornou numa das características mais comuns do Barroco. Os seus livros *Regole delle cinque ordini d'architettura* e o póstumo *Due regole della prospettiva* ajudaram a formular os cânones do estilo clássico na arquitetura.

⁵ Leonardo da Pisa Fibonacci (1200) foi autor do primeiro tratado de Álgebra escrito por um latino. Entre diversas soluções matemáticas de suma importância, Fibonacci equacionou a série de números ordinários que levam seu nome; valioso esclarecimento para a *Proporção Áurea*. A partir da fração 21/34, aparece um valor constante que é o *Numero de Ouro* ou *Proporção Áurea* (1,618). Sua inversão resulta em outro valor constante (0,618), enquanto a proporcionalidade continua a mesma. Ex: 1+1=2, 1+2=3, 2+3=5, 3+5=8, 5+8=13, 8+13=21, 13+21=34, etc. Estes números, representados em frações, constituem uma série harmônica e proporcional entre si. Começando pelo um e formando frações com os números sucessivos, obteremos uma série de relações proporcionais entre os maiores e os menores.

Ex: $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{8}{13}$ $\frac{13}{21}$ $\frac{21}{34}$ $\frac{34}{55}$ $\frac{55}{89}$ etc.
 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144

A *Igreja Medieval* punia severamente quem utilizasse elementos musicais considerados proibidos como, por exemplo, o famoso “diábolo”. O “diábolo”, ou trítone, é o intervalo diatônico de maior conflito harmônico, ou dissonância, e é associado a imagens de tensão, de instabilidade e de ansiedade. Inversamente, as vozes do *Canto Gregoriano*, a exemplo dos *Mantras* budistas ou hindus, cantavam em uníssono, representação musical que é associada a afetos de comunhão, plenitude, segurança e poder. A censura da música também ocorreu nas esferas políticas, dos remotos impérios chineses ao nazismo no qual as sinfonias de Wagner eram executadas como verdadeiras marchas de guerra. Os avanços tecnológicos e os meios de comunicação de massa difundiram a música em uma escala geométrica, criando verdadeiros impérios fonográficos bem adaptados às regras do capital. Aqui também podemos identificar um controle do mercado musical, cujas fórmulas banais e descartáveis atendem às necessidades do capital e da ideologia dominante. Na ciência contemporânea, Max Planck, o pai da física quântica, se aproxima das experiências de Pitágoras ao basear seu salto quântico nos saltos das notas musicais. Atualmente a música invade os carros, as TVs, os computadores, os esportes e incontáveis outras cenas das atividades humanas.

Do folclore ao erudito, do profano ao sacro, da filosofia à ciência, das canções de amor às marchas de guerra, dos rituais primitivos ao capital virtual, não podemos encontrar nenhum tipo de sociedade na qual a música não exerça um papel significativo. Talvez não seja por acaso que a sabedoria popular traga um dito instigante para a psicanálise: *A música é a linguagem universal*. Realmente podemos viajar no tempo e no espaço ao ouvirmos ou mesmo pensarmos em uma melodia.

Lacan, ao discutir a filosofia grega, não pôde evitar certos encontros com a música, mas suas mais interessantes contribuições sobre o assunto são encontrados nas entrelinhas, mais próximos de Freud e de Saussure. Vale, contudo, pontuar algumas importantes heranças gregas incorporadas pelas suas idéias. No seminário *A Transferência* (1992), Lacan destaca a importância do tom de voz utilizado por Sócrates em seus discursos, e ao refletir sobre as noções de harmonia e de acorde contidas no *Banquete* de Platão, ele questiona a forma intuitiva com a qual a medicina, encarnada por Erixímaco, utiliza-se dessas representações musicais de influência pitagórica para comprovar o seu valor ético (LACAN, 1992: 74-75). Contudo, no seminário *De um*

Outro ao Outro (2000), Lacan apresenta a equação de Fibonacci como base matemática para seus *matemas*, para sua teoria sobre o objeto *a*, assim como para explicar o salto estrutural realizado na entrada do *Nome do Pai*, retomando ao assunto no seminário *O Avesso da Psicanálise*: “É curioso e representativo que tivéssemos que esperar a série de Fibonacci para ver despender o que é dada na apreensão dessa proporção que se chama média proporcional. Aqui a reescrevo – vocês sabem que fiz uso dela quando falei De um Outro ao outro” (Lacan, 1992: 148).

Outros encontros de Lacan com a música se deram nas canções do Amor Cortez, na poesia e na própria fala. Através da idéia de *lalangue*, Lacan discerne claramente as diferenças e convergências entre a palavra e a linguagem, mas a entonação da voz é discutida em várias passagens de seus Seminários. Outra preciosidade pode ser encontrada no seminário *Os Escritos Técnicos de Freud* (1975), onde Lacan faz equivaler os sonhos e os hieróglifos aos sons das palavras. Ele afirma:

Freud mostra-nos como a palavra, isto é, a transmissão do desejo, pode se reconhecer através de qualquer coisa, desde que esse qualquer coisa seja organizada em sistema simbólico. Está aí a fonte do caráter durante muito tempo indecifrável do sonho. E é pela mesma razão que não soubemos durante muito tempo compreender os hieróglifos – não os compúnhamos no seu sistema próprio, não percebíamos que uma pequena silhueta humana podia querer dizer *um homem*, mas que podia também representar o som *homem*, e como tal, entrar numa palavra a título de sílaba. (Lacan, 1975: 277-278)

Curiosamente, algumas páginas adiante, ele atribui a diferenciação entre a palavra e a linguagem ao Sr. Benveniste, e não a Freud que, afinal de contas, já havia feito claramente esta distinção desde sua monografia sobre as afazias, rompendo radicalmente com a visão dos filólogos de sua época. Segundo Lacan:

Essa observação é de maior importância, porque essas duas zonas da significação, é talvez algo a que nos referimos, porque é uma maneira de definir a diferença entre palavra e a linguagem. Um homem tão eminente quanto o Sr. Benveniste fez essa descoberta recentemente. Ela é inédita, e ele a confiou a mim como um encaminhamento atual do seu pensamento. É algo que é feito para nos inspirar a reflexão. (Lacan, 1975: 282)

O mais curioso de tudo é ver Lacan no seminário *A Angústia* (2000), detalhar a estruturação da Fase do Espelho baseando-se em imagens sonoras pré-verbais. Mas, por fim, Lacan parece não ter deixado nenhum registro de um estudo onde a música se constituísse como o foco central de suas investigações. No seminário *Mais Ainda*, ele diz: “Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo -, falar da música, nas

margens” (LACAN, 1972-73). Devido a uma questão de delimitação teórica, infelizmente não poderemos nos aprofundar nas idéias de Lacan no presente trabalho.

b) Do-ar psicanalítico à música

Na elaboração da teoria psicanalítica, Freud se valeu não só das ciências, mas também das artes, dos mitos religiosos, entre outras formas de expressões humanas. Freud afirma que ao lado da queda da teoria geocêntrica, baseada nas descobertas científicas de Copérnico [golpe cosmológico] - e da queda do conceito antropológico, com as descobertas de Darwin na teoria da evolução [golpe biológico], a psicanálise deveria se constituir no terceiro grande golpe no *narcisismo universal*, ao afirmar que “o ego não é o senhor da sua própria casa” [golpe psicológico] (FREUD, 1917: 153).

Ao questionar a origem do psiquismo e os processos mentais envolvidos nele, a psicanálise propôs uma reflexão sobre a própria construção do saber. Freud notou que havia uma ruptura nos processos psíquicos e que essa ruptura não só era a causadora de vários distúrbios emocionais, como também limitava as possibilidades de ampliação do conhecimento. Uma vez transposta a barreira da consciência, um novo horizonte se abriu para perguntas e respostas, sobre uma área da mente humana que não respondia à lógica convencional. Freud (1913) propôs que suas descobertas impreterivelmente abalavam os conceitos humanos como um todo e sugeriu que inúmeras áreas do saber deveriam ser repensadas, pois, munidas das descobertas psicanalíticas, diversos fenômenos incompreensíveis até então, passariam a se constituir em novas áreas de estudo: “Meu objetivo terá sido atingido se eu tiver deixado claras as muitas esferas de conhecimento em que a psicanálise é de interesse e os numerosos vínculos que começou a forjar entre elas” (FREUD, 1917: 192). O reconhecimento da psicanálise a transportou no tempo e no espaço, confrontando sua teoria com outros saberes, forjando novos vínculos, vários deles com as artes. Diante dos novos horizontes abertos pela psicanálise, surgiu a possibilidade de se compreender a música segundo uma nova ótica, a lógica do inconsciente. Contudo, certas áreas do saber provavelmente façam parte de uma espécie de *inconsciente psicanalítico*, pois, ao denunciar a ruptura dos processos psíquicos, Freud não deixa de expor o próprio universo analítico ao furo que desvela.

Percebemos, então, que a música é uma das formas de expressão humana que menos foi explorada pela psicanálise. O contraponto da riqueza das manifestações musicais com sua pequena penetração dentro do saber psicanalítico ressoou em nossas

reflexões como uma pausa, um silêncio dentro das ambições de Freud por um saber que não se calaria a nenhuma forma de expressão humana. Ademais, em textos como o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e *O mal-estar da civilização* (1929), Freud associa a origem da linguagem, e conseqüentemente dos processos psíquicos, aos primeiros intercâmbios sonoros do bebê com a mãe. Podemos acrescentar, ainda, que a teoria psicanalítica é fundamentada, antes de tudo, na clínica, na tradução de uma cena que é essencialmente sonora, onde a fala, além dos significantes verbais, representa padrões de tom, timbre, ritmo e intensidade. Então, como não pensar em forjar um vínculo entre a psicanálise e a música?

No apêndice C – “Palavras e Coisas” do artigo *O Inconsciente* (1915), Freud diz que a imagem sonora é o elo exclusivo entre a representação de palavra e a representação de coisa. Portanto, ambas, a palavra e a música utilizam-se das imagens sonoras como meio de expressão psíquica. Este elo pode nos auxiliar na compreensão da qualificação dos afetos por meio dos sons, pois acreditamos que o discurso possui sentidos sonoros complementares derivados de processos psíquicos distintos, e que eles podem ser traduzidos em uma análise que considere os significantes sonoros utilizados na linguagem musical.

A constatação de que a música não faz parte das prioridades investigativas dos teóricos da psicanálise nos fez suspeitar que o objeto sonoro, princípio básico da clínica analítica, faz parte de algo que foi recalcado nas construções teóricas do *pai* da psicanálise. Freud (1915) descreve as representações sonoras como sendo o núcleo das representações de palavras, mas nunca chegou a aprofundar-se nesta afirmação de capital relevância para a pesquisa analítica. Assim, acreditamos que a música, enquanto saber privilegiado sobre as relações entre os objetos sonoros e o psiquismo, faz parte do próprio fundamento inconsciente da psicanálise.

Freud (1913) acreditava que a fala deveria ser compreendida como uma complexa rede associativa que envolveria diferentes processos e formas de expressões psíquicas. Determinados padrões nos gestos, por exemplo, não encontram uma representação na silenciosa linguagem dos surdos e mudos, mas podem interferir na mensagem. A textura do material ou a disposição espacial pode significar algo que

ultrapassa as invisíveis palavras do braile. O traço e a caligrafia podem falar algo da cultura, da história, da intenção ou do estado afetivo do autor.⁶ Freud diz:

Estarei sem dúvida infringindo o uso lingüístico comum ao postular um interesse na psicanálise por parte dos filólogos, isto é, dos peritos na fala, porque, no que se segue, a expressão 'fala' deve ser entendida não apenas como significando a expressão do pensamento por palavras, mas incluindo a linguagem dos gestos e todos os outros métodos, por exemplo, a escrita, através dos quais a atividade mental pode ser expressa. Assim sendo, pode-se salientar que as interpretações feitas por psicanalistas são, antes de tudo, traduções de um método estranho de expressão para outro que nos é familiar. (FREUD, 1913: 179)

Contudo, o objeto sonoro parece ser o melhor veículo para as expressões psíquicas, não só no meio ambiente que nos envolve, mas também entre as representações humanas, o que pode garantir a precocidade e, conseqüentemente, a originalidade das impressões sonoras descritas por Freud desde seus primeiros estudos sobre as afasias até seus últimos escritos. Ao contrário de outros estímulos externos, que podem ser facilmente evitados, certas qualidades físicas e biológicas dos estímulos acústicos, associadas à posição prematura que as representações sonoras ocupam na cadeia dos investimentos, tornam esses estímulos difíceis de serem afastados. Os sons invadem o sonho e despertam o sono, preenchem o silêncio do espaço auditivo na origem das cadeias associativas, criando uma sintonia muito fina com as pulsões.

Apesar de Freud reconhecer a relevância das *representações sonoras* para o psiquismo, paradoxalmente, no texto *O Moisés de Michelangelo* (1914) ele confessa ser portador de uma indisposição frente aos sons musicais. No entanto, acreditamos que a sensibilidade auditiva tem que ser mesmo o motivo impulsor de um conhecimento que se imprime, antes de tudo, na escuta. Portanto, nosso ponto de partida foi tentar compreender quais os motivos que poderiam ter conduzido o criador da psicanálise à tamanha dissociação frente aos estímulos auditivos. Pesquisando o universo musical de Freud, trabalhamos a hipótese de que a sua insensibilidade musical pode ter se originado de um processo de recalçamento. O limite analítico manifestado por Freud ante a música parece delimitar um conflito, o que poderia explicar a origem de sua paradoxal indisposição frente a esta rica forma de expressão humana. Em um primeiro momento,

⁶ Lacan também discute sobre a diferença entre a letra e o significante no texto *Lituraterra* (1971).

defendemos a idéia de que as representações musicais tenham sido recalçadas na origem das impressões psicanalíticas por seu próprio *Pai*.

c) A música da fala

Ouvir a voz na clínica psicanalítica, mas também fora dela, é ouvir toda gama de variações de timbre, tonalidade, ritmo, intensidade, acentuação, enfim, um universo de padrões acústicos que compõem a fala. Vários desses objetos possuem uma representação gráfica que lhes atribuí um valor lingüístico formal, mas nem todos possuem um reflexo visual, o que lhes priva de uma tradução gramatical. Parte do sentido original da comunicação humana se perde a cada processo de tradução, criando uma crescente defasagem entre as representações e sua origem pulsional. Assim, as expressões sonoras podem distorcer, e até mesmo inverter o significado de um discurso sem que haja, para tal, qualquer alteração do conteúdo semântico no mesmo.

Em um segundo momento de nossas reflexões, procuramos resgatar as projeções originárias do psiquismo. Esta parte da nossa pesquisa é fundamentada na importância atribuída por Freud (1895) às representações sonoras no *Projeto para uma psicologia científica*, onde os primeiros sons emitidos e percebidos pelo lactante possuem uma função estruturante no psiquismo. Para Freud (1895), mesmo o ato de pensamento mais abstrato, ainda assim, é o reflexo de uma descarga afetiva. Acompanhando a tradução dos afetos, do “grito” até os significantes verbais, procuramos compreender a posição privilegiada dos sons na origem das pulsões e, conseqüentemente, na cadeia de significantes. Os objetos sonoros encarnam o sentido das palavras, mas também suportam outras formas de representações, como a música. Ao associarmos a fala à música, acreditamos ampliar nossa compreensão em ambas as áreas e a respeito da linguagem humana em geral.

2. OS SONS DE FREUD

2.1. O limite analítico

Edith Lecourt (1997), no livro *Freud e o universo sonoro, o tique-taque do desejo*, faz um vasto apanhado bibliográfico dos textos e cartas sobre a relação de Freud com o sonoro e com a música. Ela afirma que tomar ao pé da letra uma “não-musicalidade” de Freud, baseada em alguns de seus textos, é a pior coisa que se pode fazer contra o fundador da psicanálise. Lecourt questiona:

O fundador de uma técnica que passa exclusivamente pela palavra, centrada na relação auditiva paciente-terapeuta, já não demonstra assim um investimento especial? Como não investigar o modo pelo qual ele próprio se situava no universo sonoro dos ruídos e da música? (LECOURT, 1997: 9)

Freud mostrou-se muito sensível à troca de sons, com o que deveria “fazer-se ouvir” e o eco recebido ou não pelo ambiente, insistindo na dimensão auditiva do dispositivo psicanalítico. Todavia, no artigo *O Moisés de Michelangelo*, ele confessa uma limitação analítica frente aos afetos despertados pelos sons musicais:

Posso dizer de saída que não sou um conhecedor de arte, mas simplesmente um leigo. Tenho observado que o assunto obras de arte tem para mim uma atração mais forte que suas qualidades formais e técnicas, embora, para o artista, o valor delas esteja, antes de tudo, nestas. Sou incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados e dos efeitos obtidos em arte. Confesso isto a fim de me assegurar da indulgência do leitor para a tentativa que aqui me propus. Não obstante, as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos freqüência, a pintura. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber porque sou assim afetado e o que é que me afeta. (FREUD, 1914: 217)

Poderíamos perguntar a Freud se “os métodos e efeitos obtidos”, se as qualidades “formais e técnicas” apropriadas de um artista podem ser dissociadas da interpretação de uma obra. Mas Freud não costuma ater-se aos riscos e prossegue:

Mas por que a intenção do artista não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental? Talvez, no que concerne às grandes obras de arte, isso nunca seja possível sem a aplicação da psicanálise. O próprio produto, no final de contas, tem de admitir uma tal análise, se é que realmente constitui uma expressão efetiva das intenções e das atividades emocionais do artista. Para descobrir sua intenção, contudo, tenho primeiro de descobrir o significado e o conteúdo do que se acha representado em sua obra; devo, em outras palavras, ser capaz de interpretá-la. É possível, portanto, que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado. (FREUD, 1914: 218)

Diante da necessidade de compreender seus afetos à sua própria maneira, Freud acaba propondo uma questão que poderia ser colocada para ele mesmo: por que a expressão musical “não poderia ser comunicada e compreendida em palavras, como qualquer outro fato da vida mental?”.

2.2. O conflito auditivo

O prazer obtido de uma composição musical é tanto maior quanto a capacidade de se combinar o máximo de contradição com o máximo de unidade entre os elementos

que se opõem. A música depende da possibilidade de construção de oposições de significantes, de um conflito entre aquilo que se ouve e aquilo que está sendo contradito pelo que se ouve. Ela depende da imprevisibilidade tanto quanto da expectativa. A despeito de conhecimentos teóricos, o leigo também é capaz de apoderar-se dos significantes musicais, ordenando os sons percebidos, criando expectativas sonoras ou mesmo composições. A contradição maior parte da suposição de que não faltavam recursos que impedissem Freud de tal apropriação. A música foi a primeira forma de expressão artística à qual ele teve acesso, a começar por sua própria mãe musicista. Sua localização em Viena, um dos maiores centros da música erudita, proporcionou a Freud um contato muito próximo com alguns dos maiores nomes dessa arte. Em uma obra marcada por traduções de diferentes formas de linguagens, a música deveria ser alvo de suas reflexões. Por que Freud, talentoso gênio da interpretação, não se debruçou nessa inestimável forma de expressão humana? Quais seriam os afetos despertados por ela que silenciavam sua compulsão analítica?

Guilherme Massara Rocha (2003), no artigo *Os sons e as coisas – notas sobre o real em Freud*, ao refletir sobre a limitação analítica de Freud frente aos afetos musicais, nos oferece uma importante distinção entre o impacto causado pela ópera e pela música desprovida de letra. Para o autor, o texto cantado na ópera oferecia a mediação necessária à inclinação racionalista de Freud:

Poderíamos perguntar a Jones, portanto, como um sujeito que tinha aversão à música assistiria a tantas óperas e citaria dezenas de extratos das mesmas em sua obra. Freud, analista de Mahler, assistira de fato a inúmeras óperas, mas não gostava de ir a concertos e recitais. Poderíamos pensar aqui que a ópera, para aquele que se definia como um analista-racionalista nos termos em que fizemos destacar anteriormente, cairia como uma luva, na medida em que a trama simbólica no espetáculo, o discurso propriamente dito, poderia exercer a função de uma mediação sobre o temor de um inescrutável confronto com as paixões da alma. Na ópera propriamente dita, é como se a música, ou a verdade daquilo que ela suscita, se fizesse representar, ou traduzir, nos termos da trama que ela acompanha. (ROCHA, 2003: 3)

Apesar de aludir uma parte do problema, a distinção feita por Rocha ainda não pode ser conclusiva, pois Freud se permitia interpretar o silêncio das esculturas e pinturas, que também não possuem um discurso explícito na obra. O próprio Rocha nos lembra que o enigma é mesmo condição básica do conhecimento psicanalítico, e que nada de especial haveria nessa situação, visto que a insuficiência da fala é algo genérico que toca na própria constituição de nosso universo de significação. De qualquer forma,

nem mesmo toda a força dramática da ópera foi capaz de impulsionar a inclinação racionalista de Freud. Apesar de ter assistido a várias óperas, ainda assim ele nos privou de uma preciosa interpretação sobre a música.

Seguindo mais uma trilha deixada por Rocha, a análise de Gustav Mahler nos oferece uma oportunidade singular para compreendermos a relação de Freud com a música. Segundo Ernest Jones (1979), no livro *Vida e obra de Sigmund Freud*, a análise do músico revelou que certas passagens musicais, consideradas por Freud como melodias banais, estavam relacionadas com traumas da infância do compositor. É interessante notarmos que, ante ao que Freud compreendeu como aspectos que desvalorizavam a música, ele não manifestou seus limites analíticos.

Determinados conflitos conceituais jamais concluídos não paralisaram a necessidade analítica de Freud, pelo contrário, o impulsionaram até o final da vida em infundáveis reformulações teóricas. No entanto, com raras exceções, como na ópera ou na análise de Mahler, sua impossibilidade de representar os afetos musicais em palavras acaba por refletir uma silenciosa idealização que distingue radicalmente a música das outras formas de expressões analisadas por Freud. Então, qual seria a origem da estranha indisposição de Freud às paixões despertadas pela familiar música?

2.3. Da familiar à estranha música

Paulo Costa Lima (1995), no artigo *Música, um paraíso familiar e inacessível*, resgata a definição de Schopenhauer segundo a qual a música conteria ao mesmo tempo algo de inefável e íntimo, inteligível e inexplicável, como um paraíso familiar embora inacessível. O autor descreve uma dimensão não-falável da música, algo relativo a um *gozo musical* que não se deixaria ligar a nenhuma forma de representação do discurso. Na opinião de Lima, a música oferece a possibilidade de uma proteção contra o perigo do sentido impróprio da articulação verbal. A evasão do domínio verbal na música possibilitaria uma regressão a experiências tão primárias quanto à magia do movimento, na qual a ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior poderia ser revivida.

A idéia de um paraíso familiar embora inacessível, contida na definição de Schopenhauer, nos remete ao artigo *O estranho* (1925) no qual Freud afirma que a sensação de estranhamento advém de uma duplicação, da divisão e intercâmbio do eu

em um constante retorno da mesma coisa, em uma repetição dos mesmos aspectos, ou vicissitudes, através das gerações que se sucedem. Qualquer coisa que lembre esta íntima compulsão à repetição de algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz, é percebido como estranho. Esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo do recalque. Para Freud, o complexo de castração proporciona a ansiedade advinda da sensação de estranheza. Em suas palavras:

A nossa conclusão podia, então, afirmar-se assim: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido recalcados revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. (FREUD, 1925: 265-266)

Porém, nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos superados de pensamento é, por causa disso, estranho. Quando se consegue uma proteção contra a incerteza intelectual, o reencontro com estes elementos pode ser prazeroso. Uma apresentação bem definida do autor que indique que a obra não pretende cruzar o limite da ficção, ou a licença poética dos contos de fadas, oferece exemplos que anulam o caráter estranho da obra. Originalmente, o *duplo* era uma segurança contra a destruição do ego, uma negação do poder da morte através de uma alma imortal. Freud diz:

Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. [...] As outras formas de perturbação do ego podem ser facilmente avaliadas pelos mesmos parâmetros do tema do 'duplo'. São elas; um retorno a determinadas fases na elevação do sentimento de autoconsideração, uma regressão a um período em que o ego não se distinguira ainda nitidamente do mundo externo e de outras pessoas. (FREUD, 1925: 254)

A necessidade de uma proteção contra a incerteza intelectual confirma a hipótese de Rocha, cujo texto da ópera anularia o temor de um confronto com as paixões da alma. Porém, para Lima, a representação musical já se constitui como essa proteção necessária para uma união sonora prazerosa. Poderíamos, então, supor que a aversão de Freud ante a familiar música esta associada a alguma outra representação recalçada.

2.4. O poderoso efeito das artes

A idealização de um *poderoso efeito* despertado pelas artes, mais conflituoso em relação à música, reincide em várias passagens da história e obra de Freud. No artigo *Moral Sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*, Freud (1908) afirma que a quantidade de sublimação possível, além das variações de indivíduo para indivíduo, também varia muito de acordo com a atividade profissional. De acordo com ele:

É difícil conceber um artista abstinente, mas certamente não é nenhuma raridade um jovem *savant* abstinente. Este último consegue por sua autodisciplina liberar energia para seus estudos, enquanto que naquele provavelmente as experiências sexuais estimulam as realizações artísticas. Em geral não me ficou a impressão de que a abstinência sexual contribuía para produzir homens de ação enérgicos e autoconfiantes, nem pensadores originais ou libertadores e reformistas audazes. Com freqüência bem maior produz homens fracos, mas bem comportados, que mais tarde se perdem na multidão que tende a seguir, de má-vontade, os caminhos apontados por indivíduos fortes. (FREUD, 1908: 181)

Edith Lecourt (1997), acredita que a relação de Freud com a música é o reflexo de um conflito com a figura do músico, do uso particular que ele é capaz de fazer do poder que aí se oculta. Lecourt suspeita que este conflito encontre suas origens no relacionamento do pequeno Freud com sua mãe “muito musical” (LECOURT, 1997: 171). Alguns incidentes significativos na vida de Freud podem sustentar essa hipótese.

Ernest Jones (1979), no livro *Vida e obra de Sigmund Freud*, afirma que a aversão à música era uma característica conhecida da personalidade de Freud. Jones descreve o episódio no qual ele obrigou a mãe a desistir de ensinar piano para suas irmãs. Aos treze anos de idade, embora Freud tivesse um escritório só para si, considerava insuportável e, portanto, prejudicial aos seus estudos as escalas tocadas por sua irmã mais nova. O jovem estudante insistiu para que o piano fosse retirado do apartamento e, a partir de então, ninguém da família recebeu qualquer tipo de instrução musical. Posteriormente, o mesmo ocorreu com seus filhos, embora sua esposa Martha também gostasse muito de música.

Mais tarde, o mesmo tipo de impressão negativa pode ser observado sobre o dom musical do menino Kreisler. Os parentes de Freud haviam pedido que ele fosse visitar a mulher de seu médico de família que estava morando em Paris. Freud diz:

Essa pobre mulher tem um filho de dez anos que, depois de estudar dois anos no Conservatório de Viena, lá recebeu o primeiro prêmio e revelou dotes extraordinários. Agora, em vez de pôr um freio discreto no menino prodígio, o infeliz e esgotado pai, que

tem uma casa cheia de crianças, mandou o menino e a mãe para Paris a fim de que ele entre no Conservatório e ganhe um prêmio. Imaginem as despesas, a distância, a separação de casa. (FREUD apud LECOURT, 1997: 173)

Jones comenta esse fato como um lamentável engano por parte de Freud, visto que alguns anos depois Kreisler dava um concerto no *Steinway Hall* em *New York*, tornando-se, então, em um músico muito bem-sucedido. Freud se relacionou com vários outros grandes nomes da música de sua época, como o próprio Mahler. A propósito, segundo Jones, Freud afirmou nunca ter conhecido alguém que compreendesse tão rapidamente os princípios psicanalíticos como este músico. Em outro episódio, Jones descreve a primeira grande crise de ciúmes de Freud em seu relacionamento amoroso com Martha. Max Meyer, outro músico renomado, causava certo encantamento em Martha. Segundo Jones:

Um certo Max Meyer, de Hamburgo, primo de Martha, tinha, antes que ela encontrasse Freud, sido a sua primeira preferência. O fato foi bastante para causar as primeiras reações de ciúme. O caso alimentara-se através de uma das irmãs de Freud, que lhe relatou, maliciosamente, quão entusiástica se mostrava Martha em relação a algumas canções que Max havia composto e cantado para ela. Max fez com que Freud se tornasse furioso. (JONES, 1979: 134)

Jones afirma que ele considerava não ter, em relação às mulheres, o poder mágico que Max e outros artistas possuíam. Nas palavras de Freud:

Creio existir uma inimizade geral entre os artistas e aqueles que se entregam às pesquisas do trabalho científico. Sabemos que os artistas possuem, no âmago do seu coração, uma chave-mestra que abre com facilidade todos os corações femininos, enquanto nós permanecemos inermes diante da estranha configuração da fechadura e temos de passar, primeiramente, pelo tormento de descobrir uma chave apropriada. (FREUD apud JONES, 1979: 135)

2.5. A rivalidade entre irmãos

Freud (1920), no artigo *A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher*, generaliza a rivalidade entre irmãos, a rivalidade paterna, a tentação homossexual e o dom artístico ao descrever três casos simultaneamente. No primeiro, dois irmãos gêmeos disputam pelo amor das mulheres, um deles abandona-as por considerar que está violando o terreno do outro. No exemplo seguinte, um artista afasta-se do seu trabalho e das mulheres como forma de afastar-se do conflito com o pai, pois em sua imaginação todas as mulheres pertenciam ao pai. Para Freud, o medo pelo pai constituía o motivo de ambas as renúncias. No terceiro caso, ele descreve a rivalidade

entre dois irmãos músicos:

Entre irmãos e irmãs não gêmeos, essa ‘retirada’ desempenha um grande papel noutras esferas, tanto como na escolha erótica. Por exemplo, um irmão mais velho estuda música, sendo admirado por isso; o mais jovem, musicalmente mais bem dotado, logo abandona seus próprios estudos musicais, a despeito de gostar deles, e não pode ser persuadido a tocar novamente um instrumento. Isso é apenas um exemplo de uma concorrência muito freqüente e a investigação dos motivos que levam a essa ‘retirada’, de preferência a rivalidade aberta, revela condições muito complicadas na mente. (FREUD, 1920: 171, nota - 3)

Retornando às pretensões musicais da irmã Rosa, em vez de Freud compartilhar dos elogios feitos a ela devido aos êxitos obtidos em seus concertos, ao contrário, ele a advertia sobre os riscos implicados em aceitá-los. Lecourt considera que havia algo além de uma hipersensibilidade aos sons, passando por uma rivalidade que poderia ser insuportável para o pequeno e estudioso Freud. A autora afirma:

Se uma de suas irmãs se tornasse musicista, não correria ele o risco de ser destronado do coração da mãe? Quantas vezes não afirmou a força de penetração e o caráter absolutamente privilegiado da comunicação artística, lamentando amargamente quase nunca fazer parte dela? (LECOURT, 1997: 172)

2.6. O recalçamento paterno

Lecourt (1997) revela uma encantadora musicalidade na vida e obra do pai da psicanálise, nas metáforas, nas cartas amorosas e nos conselhos de mesmo cunho aos seus amigos. Contrapondo à sua famosa indisposição, Jones (1979) também nos revela uma atmosfera extremamente musical na vida de Freud. Assim, o alarde da sua paradoxal aversão à música aponta para a existência de um conflito.

Lecourt suspeita de um caráter incestuoso despertado no pequeno Freud pelo fascínio das melodias constantemente cantadas e tocadas por sua mãe e, posteriormente, recalçadas pela influência paterna que marcou seu desenvolvimento intelectual (LECOURT, 1997: 175-176). A indisposição manifesta por Freud pode ter se originado de um processo de recalçamento, através do qual ele teria se tornado inacessível às representações musicais. Assim, Freud teria recalçado a familiar música em suas impressões e posteriormente sua interdição poderia ter sido herdada pelos seus seguidores. Essa hipótese justificaria por que a psicanálise até hoje se debruçou tão pouco sobre essa rica forma de expressão humana.

3. O PROJETO SONORO

3.1. O princípio do Projeto

Apesar de ser manifestamente um documento neurológico, o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) é um texto de grande importância para a gênese da psicanálise, pois contém em si mesmo o núcleo de grande parte das idéias psicanalíticas. Nesse texto, Freud buscou elaborar uma teoria do funcionamento psíquico segundo uma abordagem quantitativa, uma espécie de economia da força nervosa. No *Projeto*, o psiquismo é concebido como um aparelho capaz de transmitir e de transformar energia. A quantidade está implícita em toda a teoria do conflito, como causa não só das neuroses, mas também de toda uma série de estados mentais desenvolvidos por Freud através da idéia das Qs.

Originalmente os neurônios não são diferenciados, a distinção ocorre pela diferença quantitativa que lhes chegam, devido à posição que eles ocupam no aparelho psíquico. A função dos neurônios permeáveis (ϕ) é apenas fragmentar e conduzir as grandes Qs externas até os neurônios da memória. Os neurônios impermeáveis (ψ) recebem quantidades menores de Qs(η) e são os responsáveis pela memória, pois registram as passagens das quantidades provenientes do interior do organismo através das facilitações criadas nas barreiras de contato. Os neurônios perceptuais (ω), ou da consciência, fornecem as qualidades responsáveis pela indicação de realidade do estímulo. Eles não recebem Qs diretamente, mas adquirem pequenas quantidades por um processo de índole temporal que não sofre resistência das barreiras de contato. Essa característica é derivada do período do movimento *neuronal* e é transmitida a todas as direções sem inibição por um processo de indução.

A atividade do aparelho mental está sujeita à série prazer-desprazer, na qual os sentimentos desagradáveis estão ligados a um aumento, e os agradáveis, a uma diminuição dos estímulos internos. No *princípio de inércia*, a função primária do sistema nervoso é neutralizar por meio de descarga a recepção de quantidades que lhes chega, já que o aumento de energia no sistema causa desprazer. Mas a descarga imediata não elimina a fonte do desprazer, o que só pode ocorrer através da satisfação do órgão de origem da excitação. A realização da ação específica efetua uma descarga permanente e atrai a atenção para todas as imagens envolvidas no processo. A totalidade

desses eventos constitui a vivência de satisfação, que tem as conseqüências mais radicais no desenvolvimento das funções psíquicas.

Os resíduos da experiência de desprazer e de satisfação constituem os afetos e os estados de desejo. O desejo é uma espécie de atração positiva pelo objeto, contudo esta vivência não é constituída exclusivamente pelo prazer, pois a satisfação será revivida como uma experiência de desprazer anterior. A repetição da vivência de satisfação inclui tanto a repetição do prazer como também do desprazer e, em ambos, ocorre um aumento de tensão no aparelho psíquico, produzindo, no caso de um afeto, uma liberação súbita e, no de um desejo, uma somação. Segundo Freud, o desprazer permanece como o único meio de educação.

A experiência do desprazer leva a uma repulsa por imagens hostis. A quantidade, que na primeira experiência se descarregou por uma ação reflexa, encontra agora uma resistência, uma defesa primária, que é a conseqüência da tendência básica do sistema nervoso de evitar a dor. Por outro lado, o investimento da atenção nas imagens correspondentes ao objeto de desejo causa um aumento da tensão interna, dando origem aos investimentos colaterais. Ao mesmo tempo em que a atração de desejo possibilita que menores quantidades vençam as barreiras de contato, a defesa primária inibe o curso da quantidade, desviando sua trajetória para os investimentos colaterais. O acúmulo de energia dentro do sistema, derivado das resistências e dos investimentos, cria uma nova organização psíquica denominada como *processos secundários*.

3.2. As lembranças sonoras

Na tentativa de postular o funcionamento do processo secundário da mente, Freud se depara com a questão das qualidades. O processo secundário se origina da diferença entre as qualidades da percepção e as imagens pré-investidas pela atenção. Todas as percepções inevitavelmente investem os neurônios motores, o que gera as informações de qualidade, mas das facilidades estabelecidas pelo pensamento, geradas pelos investimentos colaterais, resta apenas o seu efeito e não uma lembrança. O ego não pode simplesmente reinvestir uma imagem sem que haja as respectivas indicações de realidade, caso contrário ele enganaria a si mesmo, alucinaria o objeto de desejo e não realizaria a ação específica. Segundo Freud, nada impede de acreditar que, em um primeiro momento, isto realmente ocorra, gerando a alucinação do objeto com a

consecutiva liberação de desprazer.

Assim, alguma tensão interna tem que ser admitida para a realização das ações específicas, o que dá origem a um segundo princípio: o *princípio de constância*. Na busca da identidade com as percepções, a atenção mantém investidas as imagens de qualidade, orientando o ego quanto à percepção adequada na repetição da experiência de satisfação. A indicação de realidade do pensamento exige um elo seguro entre as percepções e os processos psíquicos, elo este encontrado nas representações sonoras. Para Freud, os investimentos da fala são responsáveis pelas lembranças.

3.3. A voz psíquica

Os investimentos da fala são formados pela associação de neurônios ψ (memória) com as representações sonoras que, por sua vez, se encontram associadas com as imagens motoras. O investimento nas imagens sonoras permite ao próprio ego reinvestir a informação de descarga, possibilitando a passagem de quantidades que deixam traços na forma de lembranças. Freud diz que, quando pensamos com intensidade, chegamos mesmo a falar em voz alta, portanto, pensamos em voz baixa:

Em todo caso, a excitação passa da imagem-sonora para a imagem-verbal e desta para a descarga. Por conseguinte, quando as imagens mnêmicas são de tal natureza que uma corrente parcial pode partir delas para imagens-sonoras e para as imagens-verbais, a catexia das imagens mnêmicas é acompanhada por informações de descarga, o que constitui uma indicação de qualidade e também, conseqüentemente, indicação de que a lembrança é consciente. (FREUD, 1895:420)

Ao encarnar e dinamizar as lembranças, as imagens sonoras também reproduzem padrões sonoros que escapam aos significantes verbais. Quando pensamos nossas próprias idéias, utilizamos representações sonoras da nossa própria fala, e, quando lembramos algo que nos foi dito, tendemos a pensar com qualidades sonoras da voz do locutor. Podemos representar uma pessoa no pensamento pelas qualidades de sua fala. Da mesma forma, se estivermos escrevendo uma declaração de amor, pensaremos em imagens sonoras suaves e atrativas, e, se estivermos pensando em uma briga calorosa, podemos mesmo chegar a gritar. Ao se representarem no pensamento, as imagens sonoras também representam algo de seu sentido sonoro puro, como em um pensamento musical.

O timbre, a entonação e ritmo particular de um pensamento refletem algo das escolhas do pensador, de sua intenção, do seu estado afetivo e do contexto sociocultural.

Não podemos, contudo, ser inocentes quantos às distorções inerentes a qualquer forma de tradução. Freud fala que, quando nos encontramos em uma situação de dor e não podemos gritar, deslocamos as contrações dos músculos da fonação para outros músculos do corpo. As imagens sonoras são susceptíveis ao deslocamento e a condensação. Assim, o grito pode ser abafado em um pensamento contido, e uma declaração de amor pode ser pensada aos prantos.

3.4. A descarga do pensamento

Freud acredita que a corrente de Q durante o pensamento deve ser pequena, pois o gasto de grandes Qs significa uma perda para o ego que deve ser limitada na medida do possível, evitando o desperdício de energia necessária para a realização das ações específicas. Ademais, uma grande Q percorreria paralelamente várias vias associativas, descarregando-se nos terminais motores antes mesmo que os processos de pensamento pudessem ser desencadeados. Para que uma pequena corrente possa transpor as barreiras de contato, é necessário que as associações da fala, durante o processo de pensamento, estejam mais intensamente investidas do que durante a percepção simples.

A delimitação das imagens investidas pela atenção reduz a descarga e concentra os investimentos. As representações verbais, imagens sonoras extremamente qualificadas, proporcionam um menor gasto energético, contudo, a qualificação não pode interromper o fluxo, pois ela mesma se constitui em informações de descarga. A diferença entre o reflexo do grito e a projeção do pensamento está na forma de liberação, súbita ou por somação dos afetos, mas em ambos os casos ocorre um aumento de tensão no aparelho psíquico que tende a uma descarga sonora. Para Freud:

Talvez seja possível conhecer e reproduzir os processos perceptivos pela sua associação com as descargas de percepção, mas das facilitações estabelecidas pelo pensamento resta apenas o seu efeito, e não uma lembrança. Uma mesma facilitação de pensamento pode ter sido gerada por um único processo intenso ou por dez processos de menor força. As indicações de descarga verbal são, porém, as que vêm agora compensar essa lacuna; pois equiparam os processos de pensamento com os processos perceptivos, conferindo-lhe realidade e possibilitando a sua lembrança. (FREUD, 1895: 421)

Freud afirma que não se pode eliminar por completo as quantidades, pois os neurônios da consciência (ω), também devem ser concebidos como investidos com $Qs(\eta)$, e se esforçam para conseguir a descarga. Para ele, por menor que possa ser a força de um pensamento, ainda assim ele é um processo de descarga sonora, o que, no

final das contas, o equipara às percepções auditivas.

3.5. Atenção - O eco do grito

A princípio, as ações específicas só podem ser realizadas quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil. Quando o trabalho da ação específica é executado no mundo externo pela pessoa que ajuda nos cuidados da criança, essa última fica em posição de executar no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. Freud afirma:

Em primeiro lugar, existem objetos — percepções — que nos fazem gritar, porque provocam dor; é imensamente importante que essa associação de um som (que também desperta imagens motoras da própria pessoa) com uma [imagem] perceptiva, que em si já é complexa, ressalta [ressalte] o caráter hostil daquele objeto e serve [sirva] para dirigir a atenção para a [imagem] perceptiva. Numa situação em que a dor impede o recebimento de boas indicações da qualidade do objeto, a informação sobre o grito do próprio sujeito serve para caracterizar as lembranças que provocam desprazer e para convertê-las em objetos da atenção: está criada a primeira categoria de lembranças conscientes. Pouco falta agora para inventar a fala (FREUD, 1895: 421-422)

Antes mesmo que a mãe possa ter a oportunidade de dar algum significado ao grito, ele desperta a atenção da própria criança, qualificando, assim, a sensação de desprazer. É em relação à dor, “o mais imperativo de todos os processos” (FREUD, 1895: 359), que o eco da descarga sonora origina os primeiros traços de lembranças. Mas o choro da criança também atrai a atenção da mãe que, ao realizar a ação específica, remove o estímulo interno de forma permanente, apresentando a experiência de prazer para a criança. O grito é o primeiro traço psíquico, o elo entre as percepções internas e externas, o representante das alterações biológicas no espaço auditivo, o ponto inicial de referência da consciência e dos *processos secundários*. Para Freud:

Essa via adquire uma função secundária ao atrair a atenção da pessoa que auxilia (geralmente o próprio objeto de desejo) para o estado de anseio e aflição da criança; e, desde então, passa a servir ao propósito da comunicação, ficando assim incluída na ação específica. (FREUD, 1895: 421)

3.6. O objeto sonoro

A distinção impressa por Freud entre as imagens sonoras e a palavra é de suma importância para nossa hipótese, pois os significantes musicais também se qualificam como representações sonoras. A voz é considerada o primeiro instrumento melódico e as mãos e os pés os primeiros instrumentos de percussão. O homem primitivo buscava

harmonizar seu próprio ritmo com o dos seus semelhantes. Assim, a dança e o canto se acompanhavam do bater das palmas e dos pés. Ao associar a melodia cantada a uma representação de tempo, ele podia colocar-se em uníssono com os demais, representando simultaneamente sua unidade e sua separação com um objeto. Freud diz:

Existem outros objetos que emitem constantemente certos sons — isto é, em cujo complexo perceptivo o som desempenha um papel. Em virtude da tendência à imitação, que surge durante o processo judicativo, é possível encontrar informações de movimento que correspondam a essa imagem sonora. Também essa espécie de lembrança pode agora se tornar consciente. Só falta associar os sons intencionais com as percepções; feito isso, as lembranças de quando se observam indicações de descarga sonora tornam-se conscientes como as percepções e podem ser catexizadas a partir de Ψ . (FREUD, 1895: 422)

Através dos sons, a criança pode recriar a marca psíquica deixada pelo primeiro objeto de satisfação que inaugura o desejo, reeditá-lo no seu mundo interno e, posteriormente, invocá-lo no mundo externo. Da mesma forma, o caçador primitivo projetava sua voz sobre os sons emitidos pelos animais, identificando-se com eles e, posteriormente, o elemento concreto era separado de sua representação sonora, passando a ser o objeto da fantasia que podia substituir o objeto real. A reação do ambiente frente ao objeto sonoro fortificava a crença na sua capacidade mágica. Ao serem utilizados como uma forma de representação, os sons se transformavam em palavras.

É surpreendente a clareza com que Freud descreve a gênese da linguagem humana através das imagens sonoras, mas não chega a associá-las com a música. Para ele, tais imagens refletiam a origem da palavra, mas elas também podem servir como importante instrumento para a compreensão da linguagem musical, ou de algo como a *Nona Sinfonia* de Beethoven, na qual nenhuma nota foi realmente ouvida por seu compositor. Portanto, acreditamos que podemos nos beneficiar da lógica musical para traduzir as representações sonoras da fala que não respondem às regras verbais.

4. AS PULSÕES SONORAS

4.1. O conflito teórico

As hipóteses acerca das pulsões compõem a base do psiquismo na psicanálise. Elas se originaram dos princípios evolutivos de preservação do indivíduo e da espécie, representados na tradição mítica da oposição entre a fome e o amor, e concebidos por Freud (1915), em *As pulsões e suas vicissitudes*, como pulsões de autoconservação e

pulsões sexuais. O conflito psíquico se instaura na medida em que a sexualidade se desvia da função de autoconservação na qual, a princípio, se apoiara.

No exame do Caso Schreber (1911), Freud descreve a pulsão como sendo um conceito situado na fronteira entre o somático e o mental, o representante psíquico das forças orgânicas. No acréscimo à terceira edição do artigo *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905), ele diz que: “a pulsão é o representante psíquico de uma fonte de estímulo endossomático, continuamente a fluir, um conceito que se acha na fronteira entre o mental e o físico” (FREUD, 1915: 159). Freud consolida essa idéia em *As pulsões e suas vicissitudes*.⁷

Entretanto, no artigo *Sobre o Narcisismo*, Freud afirma estar insatisfeito com sua primeira definição de pulsão e reformula essa concepção.⁸ Em artigos como *O Inconsciente* (1915) ou o *Recalque* (1915), Freud passa a afirmar que: “uma pulsão jamais pode tornar-se um objeto da consciência, somente a idéia (*vorstellung*) que representa a pulsão é que pode. Mesmo no inconsciente, uma pulsão não pode ser representada de outra forma senão por uma idéia” (FREUD, 1915: 182).

James Strachey (1915), na *Nota do editor inglês* em *As pulsões e suas vicissitudes*, afirma que esses dois conceitos, aparentemente divergentes da natureza de uma pulsão, encontram-se em várias passagens dos escritos de Freud. Para Strachey, a contradição é mais aparente do que real, e sua solução está precisamente na ambigüidade do próprio conceito — um conceito de fronteira entre o físico e o mental.

No livro *Freud e o Inconsciente*, Garcia-Roza (1994) afirma que a confusão maior decorre da não-distinção entre a pulsão como representante de fontes somáticas e os representantes psíquicos da pulsão. O autor diz que uma coisa é a pulsão, outra coisa é o representante psíquico da pulsão e outra coisa ainda é a pulsão como representante de algo físico. Se por um lado a pulsão representa psiquicamente as excitações emanadas do interior do corpo, por outro ela é representada pelos seus representantes psíquicos: a idéia (*vorstellung* ou *vorstellungrepräsentanz*) e o afeto (*affekt*).

⁷ Uma pulsão nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam de dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo. (FREUD, 1915: 127)

⁸ Na ausência total de qualquer teoria das pulsões que nos ajude a encontrar nossa orientação, podemos permitir-nos, ou antes, cabe-nos começar por elaborar alguma hipótese para a sua conclusão lógica, até que ela ou se desintegre ou seja confirmada. (FREUD, 1914: 85)

Mais adiante, em *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud descreve as pulsões como o elemento ao mesmo tempo mais importante e mais obscuro da pesquisa psicológica e, afirmando estar desgostoso com o conhecimento científico de sua época e com os respectivos limites impostos ao seu dualismo pulsional, reformula a base da estrutura psíquica ao contrapor as pulsões de vida e de morte, o que também ficou conhecido como a *Segunda Tópica*. Nesse novo dualismo, o id é concebido como reservatório pulsional que inclui os dois tipos de pulsões do primeiro dualismo, e o ego se utiliza dessa energia comum, especialmente sob a forma de energia “dessexualizada e sublimada”. A função e a situação das pulsões no conflito são modificadas e os dois grandes tipos de pulsões da *Primeira Tópica* são propostos menos como motivações concretas do funcionamento do organismo, mas como princípios que regulam a atividade deste, como uma força existente por trás das tensões geradoras de necessidades do id.

No Vocabulário de Psicanálise, Laplanche e Pontalis comentam que a noção de pulsão de morte apresentada no segundo dualismo pulsional, que é reafirmada até o fim de sua obra, “não conseguiu impor-se aos discípulos e à posteridade de Freud da mesma maneira que a maioria das suas contribuições conceituais; continua sendo uma das noções mais controvertidas” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1998:407). Luiz Hanns (1996), no Dicionário Comentado do Alemão de Freud, nos apresenta mais uma dificuldade na precisão do conceito de pulsão. Segundo o autor, a palavra alemã *trieb* é invejada por outros idiomas devido a sua riqueza de significados. *Trieb* não encontra uma correlação satisfatória em nenhuma outra língua.

Contudo, mesmo após a profunda reformulação teórica que originou a *Segunda Tópica*, no artigo da *Enciclopédia Britânica* (1926), Freud novamente confessa que para a psicanálise a teoria das pulsões ainda é uma região obscura. De qualquer modo, a teoria das pulsões é uma noção fundamental da psicanálise e está presente nas suas mais variadas formas nos textos freudianos.

4.2. Os sons pulsionais

Se por um lado os instrumentos teóricos só podem visualizar as pulsões através de elaborações muito complexas e controversas, pelo viés da percepção sua manifestação sonora é bem clara para Freud (1895). O recém-nascido, totalmente dependente de cuidados alheios, necessita de um reflexo externo que garanta sua

sobrevivência. A inervação da fala é a primeira a ser fortemente investida pelos impulsos somáticos e o grito, ao retornar pela audição, cria os primeiros traços de lembranças. O grito, que tem a sua fonte numa excitação corporal, acaba por suprimir a tensão interna ao exigir da mãe a realização da ação específica. Uma vez que a ordem sonora seja bem-sucedida, a pulsão se fixa ao objeto sonoro, pondo fim à sua modalidade por meio de uma intensa oposição ao desligamento.

O som produzido pela descarga orgânica traduz pela primeira vez a energia somática em psíquica, passando a representar o estado de desejo. O grito é uma expressão no limiar das três grandes polaridades que dominam a vida psíquica humana: “a atividade-passividade [biológica], o ego-mundo externo [real], o prazer-desprazer [econômica]” (FREUD, 1915: 144). Ao contrário das constantes reformulações teóricas sobre as pulsões, a função originária do grito permanece intacta até o fim da obra de Freud (1929), como podemos comprovar em textos como *O mal-estar da civilização*:

Uma criança recém-nascida ainda não distingue o seu ego do mundo externo como fonte das sensações que fluem sobre ela. Aprende gradativamente a fazê-lo, reagindo a diversos estímulos. Ela deve ficar fortemente impressionada pelo fato de certas fontes de excitação, que posteriormente identificará como sendo os seus próprios órgãos corporais, poderem provê-la de sensações a qualquer momento, ao passo que, de tempos em tempos, outras fontes lhe fogem — entre as quais se destaca a mais desejada de todas, o seio da mãe —, só reaparecendo como resultado de seus gritos de socorro. Desse modo, pela primeira vez, o ego é contrastado por um ‘objeto’, sob a forma de algo que existe ‘exteriormente’ e que só é forçado a surgir através de uma ação especial. (FREUD, 1929: 76)

Antes que a criança tenha instrumentos elementares para construir qualquer outro tipo de imagem mais elaborada, o desprazer se projeta no próprio grito de dor. O seio materno se forma em volta de representações sonoras já portadoras de significado. Pesquisas recentes comprovam que, nos últimos meses de gravidez, o feto já responde a padrões sonoros como a voz da mãe ou musicais, indicando uma maturação biológica extremamente precoce da atividade auditiva.

Determinadas características relacionadas a percepções auditivas as aproximam das pulsões mais do que outros estímulos externos que podem ser facilmente evitados. O orifício auditivo humano, por exemplo, está constantemente aberto, não possui membrana ou qualquer tipo de proteção física, como pálpebras ou lábios. A vibração sonora é uma forma de energia peculiar, ela se propaga e se reflete bem em praticamente todos os tipos de materiais, fluindo e projetando uma complexa imagem

tridimensional de todo o ambiente, atravessando paredes, portas e sonhos, quando não interrompe o próprio sono. Algumas dessas características são bem conhecidas por diversas áreas das ciências e já há muito utilizadas em instrumentos como os sonares ou em projetos acústicos. A percepção auditiva desperta precocemente a atenção, originando um objeto sonoro capaz de lembrar o desprazer e, simultaneamente, reativar a experiência de prazer. O investimento nas imagens sonoras tece uma rede de representações associadas ao grito que serão reativadas no estado de desejo.

Na origem da pulsão as traduções sonoras são precárias, seja pela defasagem na capacidade de processamento e resposta dos aparelhos envolvidos, seja porque a mãe traz consigo um resto não traduzido do seu próprio psiquismo. Mas, afinal de contas, o grito pode garantir a finalidade pulsional de satisfação, e, por conseguinte, a sobrevivência da criança.

4.3. As vicissitudes da audição

As palavras não são as únicas representações de origem acústica, como pode testemunhar a música. Na aquisição musical, repetem-se todos os princípios descritos por Freud (1895) na construção das representações de palavra. Dar forma aos sons, na música tem o mesmo significado tranqüilizador que encontrar a palavra adequada para expressar um afeto ou uma impressão. A música se constitui em algo que pode ser descrito como uma modalidade de pensamento, uma idéia com uma lógica que lhe é própria.

A linguagem verbal e a musical são códigos de comunicação originados da mesma forma de qualificação dos afetos. A música remete ao próprio instante de compreensão e ao prazer da descarga, através das variações entre o grito e a fala. A linguagem verbal se solidifica tardiamente em um jogo de relações sonoras muito limitadas e codificadas. A palavra evolui até alcançar uma maior clareza e riqueza expressiva que a afasta cada vez mais do sentido sonoro puro. A música e o verbo tomam caminhos diferentes em um segundo momento da comunicação humana, mas continuamente recorrem um ao outro graças à origem sonora comum, como podemos perceber claramente na poesia ou na canção.

Determinadas representações são encontradas em todas as formas de linguagens acústicas, outras são singulares de determinadas culturas ou do próprio sujeito, mas todas respondem aos mesmos princípios básicos, tanto de um ponto de vista ontológico

como filogenético. As vicissitudes das imagens auditivas demarcam o que existe de comum e de singular na linguagem sonora, perpassando pela história da sociedade e do sujeito. Os sons compartilhados dentro de uma cultura se transformam, em grande parte, nas representações de palavras, outros, em representações musicais, alguns ainda permanecem diretamente ligados à satisfação do afeto pela descarga pura.

O próprio discurso psicanalítico possui suas prosódias e canções específicas, derivadas da técnica utilizada e da história particular do analisando e do analista. Melodias pobres, cadência lenta, intensidade e tons baixos podem ser reflexos de uma estrutura depressiva na fala. Características opostas são prováveis de serem encontradas no discurso maníaco. A formalidade das imagens acústicas, com melodias, pontuações e entonações acentuadas, que buscam precisar as regras verbais, pode estar a serviço de uma estrutura obsessiva, enquanto a fala do histérico se liberta do rigor, com variações sonoras mais ricas.

Em casos extremos, a força pulsional pode mesmo silenciar o aparelho fonador como, por exemplo, na afasia motora em quadros histéricos, ou criar padrões indesejáveis na fala, como na gagueira. Alguns casos de dissonância radical entre as representações sonoras podem indicar uma falha estrutural grave no psiquismo. No artigo *Análise de um caso de paranóia crônica* (1896), Freud afirma que um detalhe característico do delírio paranóico é que o tom do discurso pode suprimir por completo o conteúdo semântico do mesmo.

Fora da clínica, o mesmo tipo de referência acústica pode ser ouvido. Um discurso científico ou jornalístico busca maior clareza das imagens verbais, enquanto a poesia explora o sentido sonoro puro, aproximando-se da canção. Um discurso amoroso busca sua coerência sonora em melodias agradáveis e sedutoras, com timbres e ritmos suáveis, ao contrário de uma briga, na qual o ritmo se acelera, os timbres de voz e a intensidade agredem a audição, podendo até mesmo abolir o verbo em um grito puro.

5. CONCLUSÃO: A ORIGINALIDADE SONORA DO PSIQUISMO

A paradoxal relação de Freud com a música deslumbra um conflito que acreditamos estar associado à própria origem auditiva do instrumental psicanalítico. Freud recalca a música materna, mas cria sua própria partitura da escuta, uma espécie de *Concerto Psicanalítico*. A qualificação dos afetos através das imagens sonoras permite à criança a passagem da sonoridade orgânica ao som verbal primário e, finalmente, ao

código socialmente compartilhado⁹. O som falado é percebido pela audição, torna-se parte da realidade sensível que nos envolve, apresentando-se ao sujeito como uma parte de si mesmo que lhe vem do exterior.

A projeção sonora da pulsão é a condição de realidade do pensamento, é o seu próprio objeto. Para Freud as imagens sonoras constituem-se no elo exclusivo entre as percepções e os processos psíquicos secundários, interagindo, assim, no pensamento ou na própria escrita, que devem ser traduzidos em representações sonoras antes de ganhar vida. A palavra pode abstrair-se do objeto representado, mas não podem abstrair-se do objeto sonoro, e, conseqüentemente, dos seus diversos sentidos. Uma dissociação radical entre a imagem verbal e o sentido sonoro pode resultar em processos patológicos nos quais o tom se sobrepõe por completo ao conteúdo, característica essa, típica da paranóia. O mesmo tipo de dissociação desastrosa por parte da mãe em relação ao grito do bebê pode tirar suas chances de sobrevivência.

Os sons equilibram a finalidade pulsional do discurso entre significados verbais e sonoros. O discurso se precipita em um universo sonoro para escapar de um sentido inautêntico que oprime a sua finalidade última. A palavra evolui até alcançar maior riqueza expressiva, mas não pode anular os efeitos do seu próprio funcionamento; as imagens sonoras qualificam as palavras. A música possibilita uma união sonora prazerosa com o ambiente, proporcionando uma regressão à experiências primárias cuja ausência original de limites entre o eu e a realidade exterior pode ser revivida.

Através do presente trabalho, pretendemos demonstrar algumas das inúmeras associações possíveis entre música e psicanálise. Esperamos ter sustentado a hipótese de que as imagens sonoras representam diferentes processos psíquicos, e que o duplo sentido do objeto sonoro interfere na fala e no pensamento. Podemos interpretar o sentido de uma conversa amorosa ou de uma briga sem que se compreenda, para tal, uma única palavra do que foi dito, apenas por suas qualidades sonoras. O mesmo texto lido de duas formas diferentes pode atender a finalidades opostas, dependendo da entonação do leitor. O sujeito também possui uma identidade sonora ontológica, uma maneira de falar que reflete algo de sua história e de sua estrutura psíquica. Devemos

⁹ Se o que foi falado primariamente foi um dialeto e não uma língua literária, as imagens motoras e sonoras das palavras adquiridas pela soletração têm de ser superassociadas às imagens antigas; assim, temos de aprender uma nova língua — tarefa facilitada pela semelhança entre o dialeto e a língua literária. (FREUD, 1915: 219)

estar cientes dos ganhos e perdas envolvidos nas associações da comunicação humana, às distorções inerentes aos processos de traduções.

A incorporação de representações musicais na metapsicologia pode originar bons frutos em possibilidades ainda pouco exploradas pela escrita psicanalítica. O saber musical possui inúmeras informações que podem enriquecer a psicanálise, portanto, achamos importante que a música ganhe maior atenção dentro dos estudos psicanalíticos. Ao associarmos as representações musicais às representações freudianas, acreditamos abrir novos horizontes em ambas as áreas na tentativa de compreendermos a linguagem humana. Os sons estão em um constante jogo pulsional, desde o primeiro grito de dor até a mais sublime canção espiritual.

Dizer através da música o que é a verdade de um sentimento, que pela beleza pode salvar o mundo, é impossível talvez definir, definir em palavras; mas aí está sua grandeza, a grandeza da música de dizer sem palavras muito além de tudo aquilo que as palavras podem alcançar.

Arthur da Távola

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERASTURY, Arminda. *A percepção da morte na criança e outros escritos*, 1978. Trad. Maria Nestrovsky Folberg. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

ANZIEU, Didier. *O Eu-Pele*, 1985. Trad. Zakie Yazigi e Rosali Mahfuz. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2000

AULAGNIER, Piera. *A Violência da Interpretação: do pictograma ao enunciado*, 1975. Trad. Maria Clara Guimarães Pellegrino. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BARSA, *Enciclopédia*. 1998 – CD-ROM.

DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a arte*, 1976. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda, 1997.

FREUD, S. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Projeto para uma psicologia científica*. (1950 [1895]). v.I.

_____. *A interpretação dos sonhos*. (Parte I). 1900. v. IV.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. 1905. v. VII.

_____. *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa*. 1908. v. IX.

_____. *O interesse científico da psicanálise*. 1913. v. XIII.

_____. *Moisés de Michelangelo*. 1914. v. XIII.

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. 1914. v. XIV.

_____. *As pulsões e suas vicissitudes*. 1915. v. XIV.

_____. *O inconsciente* 1915. v. XIV.

- _____. *Repressão*. 1915 v. XIV.
_____. *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. 1917. v. XVII.
_____. *O estranho* 1919. v. XVII.
_____. *Além do princípio do prazer*. 1920. v. XVIII.
_____. *O Mal-estar na civilização*. (1930 [1929]) v. XXI.

GARCIA-ROZA, L. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- _____. *Freud e o Inconsciente*. (1984), 15. ed. 1998.
_____. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. v. I. *Sobre as Afasias* (1981) – *O Projeto de 1895*. ed. 1991.
_____. *Introdução à Metapsicologia Freudiana*. v. III. *Artigos de Metapsicologia, 1914 - 1917* (1995). ed. 1996.

GREEN, André. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

HANNS, Luiz. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*, 1961. Trad. Marco Aurélio de Moura Mattos Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1979. 3. ed.

KRISTEVA, Julia. *As Novas Doenças da Alva*, 1993. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

LACAN, Jacques. *O Seminário*.

- _____. Livro 1, *Os Escritos Técnicos de Freud*. 1975. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
_____. Livro 2, *O Eu na Teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise*. 1978 RJ : Jorge Zahar Editor, 1985.
_____. Livro 3, *As Psicoses*. 1981 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975.
_____. Livro 5, *As Formações do Inconsciente*. 1998 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
_____. Livro 6, *El Deseo y su interpretación*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
_____. Livro 7, *A Ética da Psicanálise*. 1986 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
_____. Livro 8, *A Transferência*. 1991 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
_____. Livro 10, *La Angustia*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
_____. Livro 11, *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. 1973 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
_____. Livro 15, *El Acto Psicoanalítico*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
_____. Livro 16, *De un otro al outro*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.
_____. Livro 17, *O Averso da Psicanálise*. 1991 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
_____. Livro 20, *Mais, Ainda*. 1975 Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
_____. Livro 24, *Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*. Versión completa de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, 2000.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulário de Psicanálise*, 1982. Trad. Pedro Tamen, São Paulo: Martins Fontes, 1998. 3. ed.

LECOURT, Edith. *Freud e o universo sonoro: o tique-taque do desejo*, 1992. Trad. Estela dos Santos Abreu, Goiânia: Editora da UFG, 1997.

LIMA, Paulo Costa. *Música, um paraíso familiar e inacessível*. In: *Percurso*, nº 15 – 2/1995.

MIRADOR, *Encyclopaedia Britannica do Brasil*. Rio de Janeiro: São Paulo, 1976. v. XII.

QUINET, Antônio. *As 4 + 1 Condições da Análise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991

RIBEIRO DA SILVA, Antônio Franco. *A metapsicologia de Freud*. Belo Horizonte: A. S. Passos Editora Ltda., v. I. 1995.

ROCHA, Guilherme Massara. *Os sons e as coisas – Notas sobre o real em Freud*. In: Destarte. v. 2, n. 1 (1.sem.2003). Vitória: Faculdade Estácio de Sá.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

FREUD'S SONOROUS OBJECT

ABSTRACT

The initial goal of this research is to try to comprehend why music has not attracted substantial attention on psychoanalyses studies yet though the importance of several artistic influences since the earliest Freud's theories elaborations. It recovers some original representations from psychoanalyses conceptions due to the belief that this misconception is paradoxically linked to the psychoanalyses history founder. The association of verbal language and the musical images appears to be prosperous due to the fact that both of them can be understood by sonorous representations. In the Project for a Scientific Psychology (1895), for example, Freud describes desire qualification through children's screams until the word indicating the sonorous representation on the drives origin. Considering Freud's ideas it is possible to deduct that determined speech sonorous representations besides the verbal image interferes on the discourse semantics or even on the thought in a constant game between word representation and its drive function. This research demonstrates that the speech has different sonorous representations associated to all kind of psychic processes and some of them can be translated by music self-logic.

Key words: sonorous representation, musical & verbal image, speech's musicality.

© 2006 *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

FRANCIS BACON: UM GRITO SUSPENSO NA DISTORÇÃO DA IMAGEM

*Beatriz Elisa Ferro Siqueira**

RESUMO:

A partir da fantástica obra do pintor irlandês Francis Bacon, falecido em 1992, propusemo-nos a articular suas distorções nas imagens e figuras com as questões da psicanálise em torno da alienação, da imagem, e do olhar. Através de estudos do quadro do Papa Inocêncio X, feito por Velazquez, Bacon também trabalha o tema do grito, da angústia e da morte, levando-nos a aprofundar as colocações de Lacan em torno da incompletude radical do sujeito, e do vazio de sua existência.

“A anatomia é o destino”

* Psicanalista, Escola Letra Freudiana.

Sigmund Freud

“Quero romper com meu corpo, quero enfrentá-lo,
acusá-lo por abolir minha essência, mas ele sequer
me escuta e vai pelo rumo oposto”

Carlos Drummond de Andrade

“Penso sempre em mim, não como um pintor, mas como um instrumento do acaso ou da sorte (SYLVESTER, 1995, p. 140),” assim se definia Francis Bacon, esse fantástico pintor irlandês, autodidata, recentemente falecido em 1992, aos 83 anos de idade, cuja vida foi marcada pelo nazismo na Alemanha, pelo homossexualismo, pela asma, e pelo alcoolismo. Durante muito tempo foi considerado um artista marginal e maldito por ser provocador, obscuro e anticonformista. Sua obra, apesar de ter sofrido a influência de Picasso e Van Gogh, busca inspiração em velhos mestres tais como Velazquez e Rembrandt, ou nas fotografias de figuras nuas em movimentos variados feitas por Eadweard Muybridge, ao final do século XIX.

Bacon pinta os fluxos e fluidos da matéria expondo, ao mesmo tempo, o seu lado efêmero, fugaz e perecível. Distorcendo e transformando voluntariamente a figura, ele questiona não só a imagem, mas a própria pintura enquanto arte da representação, pois considera a imagem como sendo mais importante do que a beleza do quadro. Nas entrevistas que concedeu a David Sylvester, ele determina ao artista a missão de “*remeter o espectador à vida com mais violência* (SYLVESTER, 1995, p. 17), e diz que suas imagens são *uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante* (SYLVESTER, 1995, p. 12).

Bacon aborda a figura com traços intensos ; em suas imagens, é como se a carne em desintegração se reconstruísse como corpo, com dor e dificuldade, numa angustiada retomada de consciência da própria condição. Uma das obsessões nomeadas por ele é pela beleza do

colorido da carne: “*Bom, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal* (SYLVESTER, 1995, p. 46). Bacon, aqui, nos remete ao que Lacan afirma no seminário sobre a angústia: *Sempre há no corpo, e inclusive por causa desse compromisso da dialética significante, algo separado, algo feito estátua, algo desde esse momento inerte: a libra de carne* (LACAN, 1963, inédito). Suas figuras retratam a selvageria de uma orgia de carnes dilaceradas, feridas, tensas, em constante movimento de luta, como se fossem uma única substância, um amontoado de carne, sendo impossível a distinção dos corpos (figura 1).

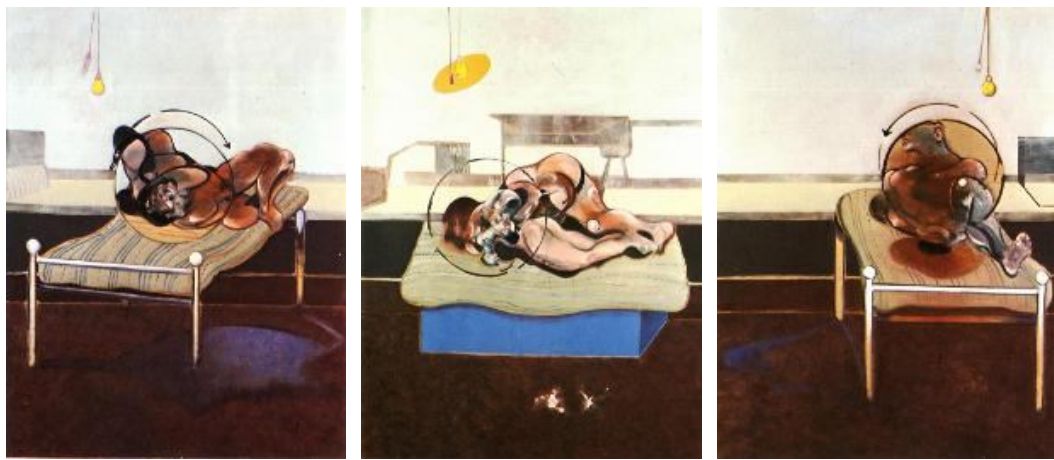


figura 1

Francis Bacon é um artista que não disfarça o real do corpo despedaçado, e as fantasias em torno da imagem fragmentada do corpo. Com Lacan, sabemos que a alienação situa o desejo no campo do Outro. O indivíduo humano se fixa numa imagem que o aliena de si mesmo, uma vez que é o gozo do outro que o sujeito reconhece na imagem que vê no espelho. A forma total do corpo *não lhe é dada senão como Gestalt, quer dizer, numa exterioridade (...) e sob uma simetria que a inverte* (LACAN, 1985, pp. 87-8). O sujeito termina o estágio do espelho

identificado com a imagem de seu semelhante, e vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro. Nesse momento, não consegue ver o que ele aí perde, pois não tem alternativa frente ao campo do outro que o antecede. Bacon, sem o saber, coloca tudo isso em pintura, quando, por exemplo, em um de seus quadros, constrói uma figura e a funde com o seu reflexo no espelho (figura2).

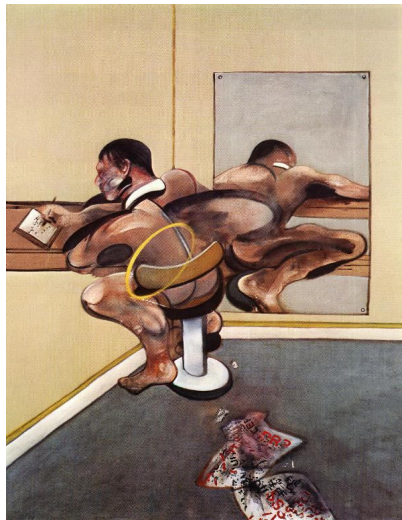


Figura 2

A estética de Bacon é difícil, porque, nela, algo da verdade se revela, sem apaziguamento. Bacon atira-nos o real na cara, retrata a brutalidade dos fatos e a violência íntima das coisas reais. O efeito de suas distorções é o de burlar a rotina do olhar, capturando inesperadamente o espectador e fazendo do aversivo algo convidativo ao olhar. É justamente esse “convite” que a obra de arte porta que faz com que Freud veja o trabalho do pintor como sendo pura criação do desejo que ganha valor comercial, pois o pintor tenta abordar, através de sua obra, o enigma do visível e das interrogações do mundo. Assim também Lacan vê o pintor como *fonte de algo que pode passar ao real, e que o tempo todo nós arrendamos* (LACAN, 1985, p. 109).

Na obra de Bacon tudo se passa num ambiente que lembra ocasionalmente uma caixa espacial absolutamente vazia, ou uma cela de prisão, numa tentativa de isolar a figura e representar o lugar imaginário do observador como se fosse o prolongamento de seu ângulo de perspectiva. O espectador quase fica no lugar de um *voyeur* de uma cena particular, uma vez que ele enfrenta a figura em sua mais profunda intimidade. É como se nosso olhar fosse imperativamente levado à presença do quadro. A partir do estudo de Merleau-Ponty, Lacan afirma que todo quadro é uma armadilha para o olhar, uma vez que somos literalmente chamados para dentro do quadro, e representados aí enquanto capturados. Há um apetite no olho daquele que olha, que ele chama de mau-olhado: *O mau-olhado é o fascinum, é o que tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida... a função anti-vida, anti-movimento desse ponto terminal é uma das dimensões em que se exerce diretamente a potência do olhar* (LACAN, 1985, p. 114).

Lacan nos avisa ainda que o olho já é, em si mesmo, um espelho, ou seja, ele não só organiza o mundo em espaço, como também reflete o que, no espelho, é reflexo, *reflexo que leva ele mesmo do mundo nesse olho que ele vê no espelho* (LACAN, 1963, inédito). (figura3)



Figura 3

As figuras de Bacon geram um misto de êxtase e angústia por serem *livres de toda tendência ao sublime* (LEIRIS, S/D, p. 17); elas se impõem sem a mínima reticência, quase portam uma “presença real” de tal intensidade que, para alguns observadores, se torna insuportável contemplá-las. Bacon evidencia a falta que Lacan localiza entre o pintor e o aficionado da pintura, que aparece como *o que eu olho não é jamais o que quero ver*. Michel Leiris, escritor francês e amigo de Bacon, considera que “apesar de semelhantes obras não terem absolutamente nada de *trompe-l’oeil* (...) se poderia dizer, a respeito delas, que *se está ali* (que se está no quadro, e não simplesmente diante dele)” (LEIRIS, S/D, p. 7). Esse comentário de Leiris imediatamente nos lembra do efeito de engodo que está aí, no jogo do *trompe-l’oeil*, pois na dialética do olho e do olhar não há coincidência, e sim logro, apesar de sabermos das palavras de Lacan: “*sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro* (LACAN, 1985, pp. 94-5). Bacon faz uso do vidro com a

intenção de unificar o quadro e também afastar-se do objeto, como se soubesse de sua parcialidade e do fascínio de suas vestimentas.

Os trípticos são utilizados como um mecanismo cenográfico e espacial, onde algo se passa, numa espécie de *happening*. Seu objetivo é envolver o espectador num sistema panorâmico específico, porém destituído de qualquer cunho narrativo, o que novamente nos remete a Lacan: *Toda ação representada em um quadro nos aparecerá como cena de batalha, quer dizer, como teatral, necessária, feita para o gesto* (LACAN, 1985, p. 111). Os temas que Bacon adota tem em comum uma origem trágica; muitas vezes as cenas deixam transparecer um encontro amoroso de caráter homossexual, carregado de tensão passional e violência (figura 4). Outras vezes debocha das instituições vigentes colocando uma figura clerical em meio a carniças fantasmagóricas (figura5).

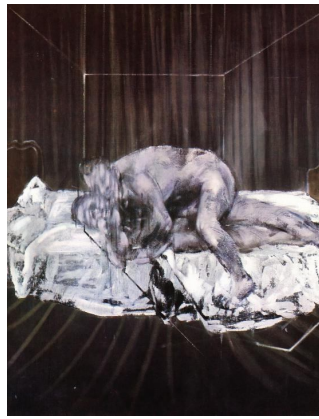


Figura 4

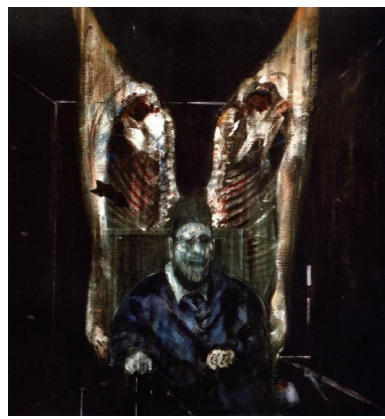


Figura 5

Bacon usa como modelos pessoas de seu círculo de amizade. Ele as fotografava e, posteriormente, as reproduz pictoricamente num misto de força e insinuação, ressaltando os traços mais marcantes, desprezando e distorcendo todo o resto, sem que, no entanto, deixemos de identificar quem é a pessoa retratada. Não considera suas distorções como sendo uma agressão, e

sim uma forma de imprimir mais força à imagem e levar às últimas consequências seu desejo de transmissão; afirma que sua vontade é de pintar a essência das coisas, da paisagem, da água, das pessoas, aquilo que delas emana, sua substância, porém sem qualquer dimensão psicológica ou de personalidade. Seus auto-retratos são feitos com uma fria objetividade e distanciamento, como se fossem um diário pictórico (figura6).

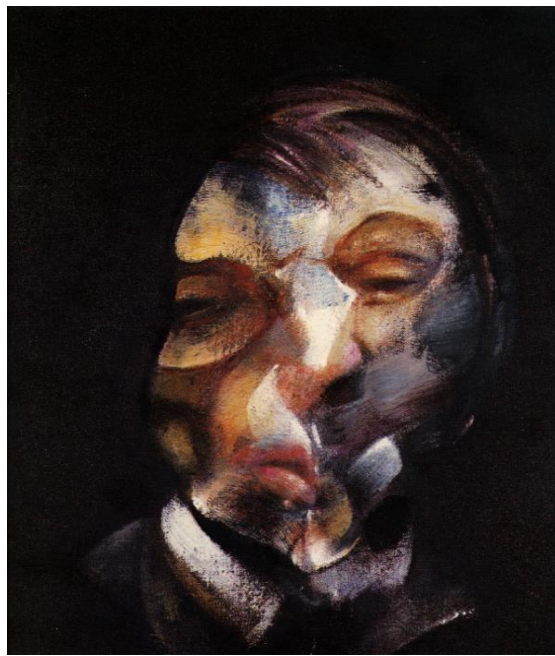


Figura 6

A intenção de sua pintura é a distorção do objeto até um nível muito além da aparência, e, na distorção, voltar a um registro da aparência:

O que chamamos de aparência só se mantém momentaneamente como aparência. Num segundo, com um piscar de olhos ou uma ligeira inclinação da cabeça, a aparência já se terá transformado. O que quero dizer é que a aparência é como uma coisa continuamente flutuante” (SYLVESTER, 1995, p. 118).

Bacon aqui parece saber da “evanescência” da imagem, e quase reafirma as palavras de Lacan no seminário sobre a angústia:

O corpo em questão não nos é dado de maneira pura e simples em nosso espelho (...) ; pode chegar um momento em que essa imagem, essa imagem especular que acreditamos ter se modifica: o que temos diante de nós, nossa estatura, nossa cara, nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar, e o valor da imagem começa então a mudar, sobretudo se há um momento em que esse olhar que aparece no espelho começa a olhar para nós mesmos (LACAN, 1963, inédito).

Apesar de todo esse realismo de sua pintura, Bacon acreditava haver “realidades interiores”: *A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus...É uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo.* (SYLVESTER, 1995, p. 82).

Bacon tenta captar a dimensão do impossível da imagem, seu enlace com o real, e sua “evanescência”; ele trabalha na “esquize” entre o eu e o outro, na imagem totalizante que ele distorce e faz cair. Suas figuras metaforizam o vaso do oleiro que representa a existência do vazio, do nada, de *Das Ding*, e uma forma de contorná-lo, de reescrever sua borda. Talvez seja este o véu que ele levante em sua obra.

Acho que em meu caso é uma sorte que as imagens venham a mim como se me fossem dadas de presente; realmente eu me vejo como um fazedor de imagens (SYLVESTER, 1995, p. 82), dizia Bacon a respeito de si mesmo quando resumia o objetivo de sua pintura como sendo o de registrar imagens que expressem o conjunto de sensações que elas provocam. Sua intenção era realizar esse registro com o máximo de semelhança e, ao mesmo tempo, da forma mais irracional possível. Buscava construir a imagem sobre marcas não racionais, embora afirmasse que não se pode buscar intencionalmente a não-racionalidade da marca. Cabe aqui um comentário de Lacan sobre o que seria a obra de arte:

As obras de arte imitam os objetos que elas representam, sua finalidade, porém, justamente não é representá-las. Fornecendo a imitação do objeto elas fazem outra coisa desse objeto. Destarte, nada fazem senão fingir imitar. O objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para *presentificar* e para *ausentificar*. (LACAN, 1988, p. 176).

Bacon contava com o caos de seu atelier, que lhe inspirava imagens, e com o acaso em sua pintura, e considerava as imagens acidentais como sendo as mais reais, uma vez que não foram modificadas pelo pensamento consciente. Intencionalmente (e, ao mesmo tempo, sem o saber) abre espaço, em seu processo de criação, para a *tiquê*, para esse *encontro do real*, encontro sempre faltoso, para o real que comanda, mais que qualquer outra coisa:

Quando se deixa o acaso agir, certos níveis mais profundos da personalidade vêm à tona (...) eles vêm à tona sem que o cérebro interfira na inevitabilidade de uma imagem. Isso parece provir diretamente daquilo que resolvemos chamar de inconsciente, com a espuma do inconsciente circundando a imagem. É isso que lhe dá vigor”(SYLVESTER, 1995, p. 120).

Embora admitisse ter uma tendência a destruir seus melhores quadros, Bacon seguia a direção que sua pintura e o acaso o conduzissem, assimilava as transformações

advindas daí, e dizia: “Muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens” (SYLVESTER, 1995, p. 16). Admite que a pintura tenha uma existência totalmente particular, o que faz com que a essência da imagem seja transmitida com mais profundidade. Sua intenção é de *criar uma armadilha para agarrar o fato em todo o seu instante de plenitude* (SYLVESTER, 1995, p. 54).

Bacon descreve-se como sendo um artista cheio de obsessões: *Acho que a arte é uma obsessão pela vida e afinal, como somos seres humanos, nossa maior obsessão somos nós mesmos* (SYLVESTER, 1995, p. 63). Apesar de sempre ter tentado sem sucesso pintar o riso, a

maior de todas as suas obsessões é a imagem de um grito. Inicialmente impressiona-se muito pelo quadro de Poussin intitulado “A matança dos inocentes” onde existe a figura de uma mãe gritando ao ter o filho arrancado de seus braços (figura7) .Também no filme de Eisenstein, “O encouraçado Potemkin”, Bacon fica impactado diante do grito da enfermeira ferida na cena da escadaria de Odessa (figura 8). O efeito dessa obsessão pode ser visto nos vários trabalhos que surgiram a partir do “Estudo baseado no retrato do Papa Inocêncio X, feito por Velázquez” (figura 10).

Bacon diz-se fascinado pelo colorido deste quadro de Velázquez (figura9) considera-o um dos maiores quadros do mundo, acha idiotas todos os seus trabalhos feitos a partir desse quadro, e comenta: *Quando fiz o papa gritando não queria pintá-lo daquele jeito; queria fazer a boca com a beleza das suas cores, e todo o resto como um pôr-do-sol* (SYLVESTER, 1995, p. 72). Neste quadro, Bacon parece querer captar os vestígios de algum ruído no silêncio da angústia que o grito porta, ou talvez buscasse o rastro daquilo que Lacan anuncia : *o grito faz o abismo onde o silêncio se precipita.* (LACAN, Inédito, s/p). Este silêncio, no entanto, não implica em que não haja um que fale:

O silêncio forma um nó entre algo que é um instante e algo que é falante ou não, o outro. É esse nó cerrado que pode ressoar quando o grito o atravessa e até o fura (...) esse furo infranqueável, marcado no interior de nós mesmos e ao qual não podemos mais que aproximarmos apenas (LACAN, Inédito).

Na psicanálise constatamos, então, que no grito articula-se, ao mesmo tempo, um silêncio e uma voz que incorpora a alteridade do que se diz:

Nossa voz se nos apresenta como um som alheio. É próprio da estrutura do Outro constituir certo vazio, o vazio de sua falta de garantia. (...) Agora, é nesse vazio que a voz enquanto que distinta das sonoridades, voz não modulada mas articulada, ressoa. A voz de que se trata é a voz enquanto imperativa, enquanto reclama obediência ou convicção. (...) Uma voz, portanto, não se assimila; mas se incorpora, e isto é o que pode dar-lhe uma função ao modelar nosso vazio. (LACAN, 1963, s/p.).

Uma metonímia, talvez, de sua obsessão pelo grito, e ainda em torno do mesmo objeto pulsional, é a obsessão de Bacon pelos movimentos da boca e o formato dos dentes:

Outra coisa que me fazia pensar no grito humano (...) era um livro de sebo ilustrado com lindos desenhos coloridos à mão sobre doenças que dão na boca; os desenhos eram lindos e mostravam a boca aberta e o interior dela; as fotos me deixaram fascinado e acabei obcecado por elas (SYLVESTER, 1995, p.35).



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Sente-se tocado pelo cheiro da morte e pelo fato de que “um vive de comer o outro” (SYLVESTER, 1995, p. 47). Francis Bacon expõe em sua obra algo da morte e do real da incompletude, e diz: *Existe sempre um sentimento de morte nas pessoas quando elas vêem meus quadros (...). Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo (...). Sempre me surpreendo quando acordo de manhã* (SYLVESTER, 1995, p. 78). A obra de Bacon, nesse sentido, parece encarnar aquilo que Lacan considera a respeito da arte, ou seja, que ela está sempre no limite do realizável e do impossível; a arte como o último anteparo à morte (figura 11).



Figura 11

Michel Leiris consegue, com bastante clareza, identificar o quanto a obra de Bacon reflete as marcas de nossa época, e comenta o trabalho do amigo dizendo:

Ainda que o autor afirme que não traz mensagem alguma, eu sei por experiência própria que tais obras ajudam poderosamente a sentir o que para um homem sem ilusões é o fato de existir (...) .Estes quadros estão sob o signo da ausência de sentido ou, se se prefere, da *semrazão*; parecem imagens de acordo com o vazio de nossa situação no seio deste mundo no qual, efêmeros, não somos senão os únicos seres capazes de arrebatamentos brilhantes e estéreis. Respostas, em definitivo, a um estado de ânimo que sem dúvida coincide com aquele outro ao qual, não há muito tempo, se chamou nosso mal do século: consciência ardente de ser presença aberta a todos os encantos de um mundo afinal de contas pouco pródigo em delicadezas, e glacial certeza de não ser senão isso, sem verdadeiro poder, e de sê-lo só por um período de tempo ridiculamente limitado. (...) Francis Bacon expressa (...) o que, na realidade, constitui nossa própria condição (concretamente, a desse despossuído de todo paraíso perdurável que é o homem de hoje) (LEIRIS, S/D, pp. 18-9).

BIBLIOGRAFIA:

- A Grande Arte na Pintura*, Salvat Editora do Brasil, 1988, Volume 6.
- ECO, Umberto , *A definição da Arte* , Elfos Editora, Rio de Janeiro, 1972.
- FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1973. volume III.
- Francis Bacon*, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, R.J., Brasil,1995.
- GUATIMOSIN, Bárbara , texto *Oswald com Bacon* , inédito.
- LEIRIS, Michel - *Francis Bacon*, Ediciones Polígrafa, S. A.
- LACAN, Jacques , *Escritos* livro 1, Siglo Veintiuno editores, México, 1985.
- LACAN, Jacques , *O seminário livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro,1985.
- LACAN, Jacques , *O seminário da Angústia* , inédito
- LACAN, Jacques , *O seminário livro 7 A Ética da Psicanálise* , Jorge Zahar Editor,Rio de Janeiro, 1988.
- LACAN, Jacques , *Seminário Os Problemas Cruciais da Psicanálise* , inédito.
- Psicanálise fim de século, ensaios críticos*, Hacker Editores, São Paulo, 1998.
- SYLVESTER, David , *Entrevistas com Francis Bacon, A brutalidade dos fatos - Cosac e Naify* Edições Ltda, 1995.
- VILLAÇA, Nizia e Góes, Fred , *Em nome do corpo* , Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1998.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1- Três estudos de figuras numa cama , 1972
- Figura 2- Figura escrevendo refletida num espelho,1976
- Figura 3- Figura sentada ,1978
- Figura 4- Duas figuras,1953
- Figura 5- Figura com carne,1954
- Figura 6- Auto- retrato,1971
- Figura 7- Detalhe de A Matança dos Inocentes,de Poissin,1630
- Figura 8- Fotograma do filme O couraçado Potemkin,de Sergei Einsenstein,1925
- Figura 9- Papa Inocêncio X ,Velázquez ,1650

Figura 10- Estudo baseado no retrato do Papa Inocêncio X feito por Velázquez, 1953

Figura 11- Três estudos de figura perto de uma Crucificação, 1944

FRANCIS BACON: A CRY SUSPENDED IN THE DISTORTION OF IMAGE

ABSTRACT

Based on the outstanding work of the Irish painter Francis Bacon, dead in 1992, we intend to articulate the distortions in the images and figures of his painting with some issues concerning psychoanalysis, such as alienation, image and the act of seeing. Through the studies of the painting of Pope Inocêncio X, created by Velazquez, Bacon also works on the theme of the cry, anguish and death, which leads us to study deeper some of Lacan's concepts concerning the radical lack of completeness of the human being and the void of his existence.

© 2006 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

À SOMBRA DO FEITICEIRO E DA POP ART

Maria da Penha Simões¹

RESUMO:

De acordo com a concepção lacaniana, a obra de arte cinge o vazio da Coisa, o objeto do gozo absoluto e para sempre perdido, por meio de uma organização significante que a represente através de outra coisa. A imagem híbrida do assim chamado Feiticeiro da caverna Les Trois Frères mostra que, desde seus primórdios, a arte procura figurar o objeto inacessível do gozo originário, atribuindo-lhe uma infinita variedade de formas, inclusive essa, a do Feiticeiro, a nosso ver uma versão paleolítica do gozo do Outro – o gozo pleno que está na Coisa – em sua presença mais animal do que humana. E assim ao longo de séculos até os dias atuais. Como exemplo recente, tomamos a POP ART que, pelas mãos de seus artistas, elevou objetos corriqueiros à categoria de arte ao criá-los – por ser arte – em torno daquilo que nos falta e tanto almejamos. E é justamente porque falta que falamos e desejamos, em que pese a nostalgia pelo que se perdeu sem nunca ter possuído.

Palavras-chave: Pop Art; gozo do Outro; Arte

¹ Psicanalista, Membro da Escola Letra Freudiana

1 – O Habitante Invisível da Caverna

Se nos fosse dado escolher uma figura que emblematicamente representasse a arte, não hesitaríamos: de pronto, nossa preferência recairia no assim chamado Feiticeiro, imagem incisa e pintada numa das paredes da caverna Les Trois Frères, na França, célebre pela beleza de sua arte parietal. Estranha e híbrida criatura, esse Feiticeiro, com cara quase humana, orelhas e chifres de cervo, olhos de coruja, patas dianteiras de urso, pernas e pés de homem, cauda equina sob a qual aparece a genitália numa posição anômala. O corpo, semi-erguido, lembra o de um cavalo e assim, meio de lado, ele parece dançar. Há milênios ele dança, enquanto vira a cabeça para o espectador, nele cravando a mirada penetrante. Cerca de cinco metros abaixo, animais esplendidamente gravados na pedra se sucedem.

O que é ou quem é? Um feiticeiro vestido com peles de bicho a celebrar mágicos rituais de caça? Um espírito cuja corporificação evocaria a continuidade dos mundos animal e humano? Várias as interpretações, porém, ao certo, ninguém sabe e provavelmente jamais saberá, embora estudos meticolosos tenham sido encetados desde a descoberta da caverna e agora contem com o auxílio da tecnologia. A nosso ver à luz da psicanálise é possível chegar-se a inferências válidas, algumas até coincidência com pressupostos de diferentes áreas do saber, outras peculiares a seu enfoque específico. Desse ângulo e numa visão ampla, partimos do óbvio: a figura do Feiticeiro a dominar o recinto povoado de animais selvagens finamente reproduzidos na rocha atesta que seus autores – homens do paleolítico superior ao término da última era glacial – se inseriam na dimensão do simbólico, tomados pelo significante, submetidos à ordem da linguagem e instalados no plano da cultura por mais rudimentar fosse a mesma. Evidentemente sujeitos falantes

mesmo porque “só há sujeito em ser falante”¹. E capazes de imaginar formas que revestissem aquilo que do real pressentiam e se empenhavam em fixar na pedra.

Não vai aqui pretensão alguma de traçar uma cronologia que datasse a linguagem, a cultura, a arte, o que seria no mínimo delirante. Visamos apenas assinalar a anterioridade lógica do significante antes de mencionarmos a Coisa. Que Coisa? A Coisa, das Ding, o objeto primordial do gozo absoluto e para sempre perdido, o qual, ainda assim, insistimos em reencontrar ao longo de uma busca inútil, pois só nos traz – quando traz – objetos substitutivos, pálidos e insatisfatórios se comparados ao original tão almejado. Se considerarmos que, na realidade, jamais possuímos o tal objeto inefável, por que a nostalgia que dele sentimos e o anelo por reachá-lo? Em resposta, diremos que a Coisa, para o ser falante, existe, sim, mas só como “mito retroativo”² sendo – como é – “uma criação significante, uma condição lingüística primeira do irrepresentável”³.

É a linguagem, por retroação, que designa a Coisa como o inesquecível objeto da plenitude gozosa, cuja falta aspiramos a preencher *in totum*. Vã aspiração. Cindido pelo significante que o estrutura através de um processo do qual advirá o inconsciente, alienado na e pela linguagem, a ele, sujeito, fica vetado e vedado o gozo pleno, condição *sine qua non* para que a fala subsista, a Lei fundamental prevaleça e o desejo, subjugado à ordem linguajeira, se aloje metonimicamente na cadeia discursiva. Nesse contexto, o desejo se vincula ao Outro tesouro dos significantes que é, segundo Lacan, “um deserto de gozo”⁴

E por acaso algo de gozo é possível ao sujeito? Sim, a ele cabe o resto escapadiço da incidência do significante e refugiado nas bordas corporais – ditas zonas erógenas – a ser satisfeito parcialmente pela montagem pulsional. Quanto à Coisa, o tal objeto do gozo em completude, se dela quisermos uma noção mais nítida, aconselhável

seria recorrer ao esquema tórico concebido por Lacan, onde ele coloca a Coisa no vazio central do toro, vazio este aberto em meio às representações simbólicas e imaginárias do sujeito. “na medida em que esse lugar é o Real da Coisa fora do significante”⁵

Voltemos ao Feiticeiro da caverna, mais bicho do que gente na hibridez de sua figura bizarra. Oportuno lembrar que entre híbrido e heterogêneo há distinção: o primeiro – o híbrido – se define como fruto do cruzamento entre espécies diferentes; já o segundo se vincula àquilo que é composto de elementos de natureza diversa. Não é, porém, comum a preocupação de distingui-los, pois, pensando bem, o híbrido comporta a heterogeneidade e, assim, os dois termos são freqüentemente utilizados como equivalentes. O que faremos.

Minotauro, Esfinge, Centauro, as Górgonas etc., o híbrido surge como “o pesadelo da alteridade”⁶. “o encontro do definido com o indefinido”⁷. Monstros legendários ou entidades teratológicas pertencentes a antigos panteões, eles parecem portar a ameaça do desconhecido, do desequilíbrio, do desmedido prestes a abater-se sobre o mundo organizado. Mas há exceções, nem todos são malfazejos. Por exemplo. Ganesha, o deus indiano dono de corpo humano pesadão com cabeça de elefante, além de patrono da literatura e das artes, propicia riqueza a seus devotos – inclusive a espiritual – e evoca e invoca a Manifestação – a nosso juízo, a do impossível – da qual ele é o Príncipe.

Será que sem perceber estamos ladeando o terreno da “inquietante estranheza”? Talvez, frisando, porém, que a vivência do *Unheimlich* brota de algo – ou de um fato – até então familiar, mas subitamente revestido de véu sinistro. Conforme ensina Freud, “crenças primitivas superadas” e “conteúdos infantis reprimidos” podem retornar com sua carga de desassossego por força de causas diversas, e diversificadas em função da singularidade do sujeito.

Deixemos para trás esse terreno sombrio e focalizemos a relação do híbrido com o sagrado, no caso um sagrado intraduzível e irrepresentável pela linguagem, ao que se dá a vaga denominação de o numinoso. Tal relação nos envia a Lacan, quando ele detecta na arte rupestre “o caráter de um para-além do sagrado” que é – ele explicita – “o que tentamos fixar em sua forma mais geral por meio do termo Coisa”⁸

Mesmo sabendo “que não há a menor esperança de alcançar o Real pela representação”⁹, ainda assim se tenta e tudo leva a crer que sempre se tentará numa linha cujo início remonta ao homem primitivo, quando ele procurava figurar “nas paredes desse vazio mesmo” – a caverna – “o habitante invisível da cavidade”¹⁰. Cortado no gozo de seu corpo próprio, a nós não parece absurdo acreditar que ele se esforçasse em dar forma ao ausente irrecuperável, cuja presença, no entanto, se fazia sentir como pura falta. O Outro como sede do gozo absoluto, o pleno gozo da Coisa, eis como vemos a imagem latejante e saltitante desse Feiticeiro semi-humano, semi-animal.

De acordo com a concepção lacaniana, “numa obra de arte trata-se sempre de cingir a Coisa”¹¹ por meio de uma organização significativa que a represente através de outra coisa. Portanto, criação *ex-nihilo* ao redor de um vazio central, cujas formas são do registro da sublimação. Seria a arte “a busca de uma forma sem forma, de uma forma feita de muitas formas”¹²? Neste aspecto se aproximaria do híbrido e tal como ele perpassada pelo sopro do obscuro, ambos – híbrido e arte – a remeterem a um “para-além”, ao gozo indizível do Outro. Este o motivo pelo qual elegeríamos o Feiticeiro para a posição de ícone emblemático da arte.

2 – Estética do Descartável ou Espelho Impiedoso?

De onde começar? Se do nome – Pop Art – este foi cunhado em 1954 pelo crítico de arte inglês Lawrence Dalloway, segundo ele para designar produtos da *mass media*. Só que o termo foi aplicado – e colou – ao movimento de jovens artista que então principiavam a usar temas e elementos da cultura popular em seu trabalho. Isto na Inglaterra.

A primeira obra Pop a alcançar grande repercussão foi a colagem executada por Richard Hamilton, um cartaz composto de fotografias e anúncios extraídos de revistas populares, peça que se destinava à exposição *This is Tomorrow* montada em 1956, em Londres. O título desse pôster? Uma interrogação: “O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?” O quê? Aquilo que Hamilton, à época, considerava vital e determinante no mundo pós-guerra, isto é, a felicidade acessível a todos pela via da produção industrial, do consumo de massa, da informação através das redes de comunicação e do hedonismo como filosofia de vida. O pôster em causa mostrava um casal *up-to-date*, o homem de tanga a exibir o físico atlético bem cultivado, a mulher esguia e seminua em pose sensual, os dois numa sala atulhada de objetos, desde eletrodomésticos a presunto enlatado. O que celebrava esse cartaz? A cultura de consumo, a sociedade de mercado e a nova “concepção das fonte de prazer”¹³ E quanto à Pop Art, vamos conceder a palavra a Hamilton, a fim que que ele a qualifique: “popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamourosa e um grande negócio”¹⁴

Nos Estados Unidos e simultaneamente, a Pop Art emergia mais devagar por mãos de artistas de formações diferentes, trabalhando em separado e isolados uns dos

outros, mas que partilhavam de uma característica comum: procuravam seus motivos e temas em coisas e fatos banais do cotidiano. Desconhecidos do grande público, só apareciam em pequenas galerias, em mostras discretas até que importantes exposições na Filadélfia e em Nova Iorque, em 1963, contribuíram para revelar vários desses pintores Pop. E com eles, a nova sensibilidade estética que se propunha a abolir a distância – e a distinção – entre belas-artes e os produtos de consumo de massa, a Pop Art, ganhou espaço, prestígio, reconhecimento.

Além do contexto histórico pós-Segunda Guerra que outros fatores teriam influído no desenvolvimento da Pop Art? Diversos. Para não nos alongarmos, mencionamos apenas o Dadaísmo, ousado introdutor de técnicas inéditas e posturas surpreendentes, inclusive a promoção de objetos corriqueiros à categoria de arte, de que são exemplos os *ready-mades* de Marcel Duchamp. Os *happenings*, criação Dadá, também mereceram a adesão de artistas Pop que entusiasticamente os relançaram. Ao contrário, porém, de seus irrequietos e audaciosos antecessores Dadá, a Pop Art não expedia manifestos contra a ordem social e os cânones estéticos consagrados. Aparentemente celebrava e cultuava “as possibilidades eufóricas do consumismo”¹⁵.

Pintura industrial. Esta a expressão com que Roy Lichtenstein – um dos grandes nomes da Pop – referiu-se ao seu próprio trabalho e não por modéstia. Ele realmente queria que a sua obra desse a impressão de ter sido feita a máquina. Interessado por histórias em quadrinhos, durante uma fase as adotou como tema e tão forte o seu empenho no sentido de que as telas parecessem impressas que, ao pintá-las, valia-se de processos gráficos que reproduzia manualmente, entre estes a retícula, depois convertida numa espécie de marca pessoal sua. O que pretendia ele? Alcançar a forma persuasiva e o apelo visual dos anúncios e desenhos em quadrinhos.

Ainda temos muito a aprender sobre a Pop Art. Talvez por isto, ela nos suscite uma questão: teria confundido produção com criação? A produção, obviamente, trata de produzir objetos através da elaboração e transformação da matéria-prima, no que entra o trabalho. Os objetos assim produzidos “são pontos de captação de gozo e, assim, podem tornar-se bens no sentido psicanalítico”¹⁶. Já a criação se dá *ex-nihilo*, a contornar o vazio central da Coisa com uma construção significante e desse modo – para repetirmos o tão repetido aforismo lacaniano – “elevando o objeto à dignidade da Coisa”¹⁷.

Se tal confusão ocorreu – se é que ocorreu - no âmbito teórico e por lá ficou – é a nossa hipótese – isso se deve ao talento dos artistas Pop que operaram o milagre sempre renovado da arte: latas de sopa, embalagens de sabão, garrafas de refrigerante, carrinhos de feira, caras de artistas de cinema, gadgets de toda sorte etc., etc., se por um lado podem representar o lindo sonho da abundância, do conforto, do prazer e da alegria disponíveis em lojas e mercados, por outro lado deixam entrever, abaixo da estetização, a falácia desse sonho, cujos componentes, na prática, logo viram refugo, lixo ou desabam no esquecimento. A nosso juízo, a Pop Art colocou diante de nós um espelho impiedoso, onde a sociedade e nós, individualmente, nos vemos refletidos. E por ser arte, ela se alinha à sombra do Feiticeiro bailarino a indicar, como ele, um para-além, onde está o que nos falta e porque falta, falamos e desejamos em que pesem as ilusões.

REFERÊNCIAS

1. DOR, Joel. Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem, trad. Carlos Eduardo Reis, Porto Alegre, Artes Médicas, 1989, p. 103.
2. RABINOVICH, Diana. Uma clínica de la pulsión: las pulsiones, Buenos Aires, Ediciones Manatíal, 1989, p.106
3. VALAS , Patrick. As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo, trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001, p.30.
4. LACAN, Jacques. (obra não identificada) Apud Diana Rabinovich, op.cit., p.94.
5. JULIEN, Phillippe. O estranho gozo do próximo, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. , 1996, p.54.
6. BERNARDI, Sandro. Le Minotaure c'est nous, in: L'Art et l'Hybride (textes rassemblés), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 117.
7. BERNARDI, Sandro. Op.cit., p. 123.
8. LACAN, Jacques. O Seminário – Livro 7, A ética da psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1998, p. 174.
9. LACAN, Jacques. La Tercera (cópia de origem não identificada e fora do comércio), p.32.
10. LACAN, Jacques. O Seminário – Livro 7, op. cit., p. 174.
11. LACAN, Jacques. Ibidem, p. 175.
12. BERNARDI, Sandro. Op. cit., p. 126.
13. BARBOSA, Livia. Sociedade de consumo, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004, p. 50.
14. MACCARTHY, David. Art Pop, trad. Otacílio Nunes, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p.8.
15. MACCARTHY, David. Op. cit., p. 74.
16. RABINOVICH, Diana. Op. cit., p. 23.
17. LACAN, Jacques. O Seminário -0 Livro 7, op. cit., p. 141.

IN THE SHADOW OF THE WIZARD AND POP ART

ABSTRACT

According to the Lacanian conception, the art work the do the edge in the empty of the Thing, the object of absolute “jouissance” and lost forever through an significant organization that represents it through another thing. The hybrid image of the Wizard of cave Les Trois Frères shows that since the beginning, the art demand look the inaccessible “jouissance” object, giving it an infinite variety of forms, including this, the Wizard, in our view a Paleolithic version of the Other “jouissance”- the full “jouissance” that is in the Thing – in its more animal than human presence. And through the centuries until the present day. As a recent example, take the POP ART that by the hands of their artists, raised normal objects to the category of art, while create them – therefore is art - around what lack and desire us. And it is precisely because it lack us that we speak and desire, the nostalgia for what was lost without ever having possessed.

Keywords: Pop Art; enjoyment of Other; Art

© 2006 *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

SOBRE O FEMININO

Bruno Wagner D'Almeida de Souza Santana¹

RESUMO:

Este trabalho pretende se aproximar do mistério do feminino e sua relação com o amor. O feminino, este campo obscuro e indefinível como a morte, é um enigma sem solução. A mulher, vista como um símbolo da falta é para a psicanálise aquela que não tem. O amor, enquanto aquilo que se produz a partir da falta, talvez seja uma das formas de nos aproximarmos deste mistério que é a mulher. Porém, não o amor da completude, mas talvez o amor defendido por Sócrates no “Banquete” de Platão.

Palavras Chave: Feminino. Mulher. Amor.

¹ Graduando do Curso de Psicologia da Universidade Federal de Juiz de Fora; Pesquisador do Núcleo de Pesquisa em Subjetividade e Cultura coordenado pela Professora Dr^a. Denise Maurano.

Este ensaio é um capítulo da monografia “A Falta que ela me faz, A Falta que ela me traz: o vazio, o feminino e a cultura”, onde aborda-se a questão do feminino em sua relação com o vazio para com isso apontar o caráter ambíguo da cultura, que, se por um lado é fálica, por outro lado guarda um ponto obscuro, creditado ao feminino e que cobra à mulher que se invente a todo instante. E na tentativa de melhor elucidar o que diz respeito ao mistério feminino, utiliza-se aqui o mito e o amor enquanto meios proveitos de se acenar ao que escapa à palavras.

Em “Teorias Sexuais Infantis”, de 1908, quando a castração é elevada pela primeira vez ao nível de conceito, Freud escreve que, quando o menino descobre o sexo feminino, ele “escotomiza” sua percepção. Vê um pênis ali onde não há (POMMIER, 1991, p. 16) :

Quando o menino vê as partes genitais de uma irmãzinha, seus comentários demonstram que seu preconceito já é bastante forte para alterar a percepção; ele não constata absolutamente a falta do membro, mas diz, de ordinário, à guisa de consolo e de conciliação: “o ... ainda é pequeno, mas quando ela for maior ele crescerá bem. (ANDRÉ, 1998, p. 12).

Quinze anos mais tarde, em 1923, no artigo sobre a organização genital infantil, Freud não mais reafirma uma ignorância fundamental do sexo feminino, e diz que o menino bem percebe na mulher uma ausência de pênis, mas concebe-a como uma castração unicamente na medida em que ele próprio já foi exposto a uma ameaça de castração; ou seja, a mulher foi submetida àquilo de que ele mesmo está ameaçado. E apenas no artigo de 1927, “Fetichismo”, é que irá aparecer uma nova noção, a da denegação, que permite conjugar ao mesmo tempo castração e a recusa desta –operação dupla que caracteriza o fetiche (POMMIER, 1991, p. 16).

Fica claro, ao longo desta obra, uma mudança nas opiniões de Freud quanto aos efeitos da diferença anatômica entre os sexos e, também, a primazia atribuída ao falo². Ou seja, como podemos ver em 1923, não há senão um sexo, o falo, em sua presença ou em sua ausência. O que significa que a falta do pênis, se reconhecida, é apenas enquanto falo (a menos) e não enquanto sexo feminino. No entanto, é preciso lembrar que, se o falo comparece referido ao pênis é apenas porque aí está o seu avatar mais visível. E, portanto, dirá Freud que também a menina toma conhecimento de seu sexo com a ajuda do significante fálico, sendo o clitóris um falo diminuído ou castrado (ANDRÉ, 1998, p. 13). Daí então, Freud conclui que o sexo feminino

² Imaginariamente identificado ao pênis, àquilo que se destaca, o *Phallus*, que na Grécia Antiga era tido com símbolo da turgência vital, funciona como termo referencial que permite situar a diferença entre os sexos.

enquanto tal, distinto do falo, *não é jamais descoberto* senão em sua negatividade. Como a morte –que só pode ser compreendida como uma espécie de não-vida devido a uma ausência completa de significantes próprios a ela- da mesma forma o feminino apenas pode ser acenado como o Outro do falo, encarnação da falta por excelência. Aliás, não é à toa que Freud, em 1931, termina o artigo “Feminilidade” da seguinte maneira:

Isso é tudo que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável. Mas não se esqueçam de que estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual. (...) não desprezamos, todavia, o fato de que uma mulher possa ser uma criatura humana também em outros aspectos. Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência da vida dos senhores, ou consultem os poetas (...) (FREUD, 1976, p. 134).

Quando conclui acerca da impossibilidade de se desvelar o mistério do feminino, Freud não entende por isso que o menino e a menina não tenham consciência da *materialidade* da vagina. Aliás, podemos ver diariamente o quanto as crianças se entregam precocemente a explorações que não deixam qualquer dúvida quanto ao seu conhecimento anatômico. A vagina é bem conhecida como órgão, pedaço do corpo, mas não é reconhecida a nível significante como sexo feminino (ANDRÉ, 1998, p. 13). O desconhecimento do sexo feminino não é resultado de uma ignorância do órgão, cuja existência pode ser reconhecida muito cedo. Entretanto, se a palavra “vagina” existe, se o órgão existe, falta o investimento fálico que lhe seria necessário pra aceder ao saber (POMMIER, 1991, p. 8). Ou seja, ainda que se possa tomar a vagina como um representante da mulher, tal representante não será suficiente para, por si só, definir o que é a mulher (sempre vista, em último termo, como “aquela que não tem”), a não ser enquanto falta – pois sempre restará aí um furo, uma falta de significantes. O que quero mostrar com isso é que o pênis é muito mais propenso a ser investido “imaginariamente” por um valor fálico do que a vagina. Porém, o que a psicanálise nos revela é que a castração não se dá tanto pelo trauma anatômico, pelo temor de uma mutilação, quanto em função da posição que é atribuída a cada um pelo discurso do Outro³. Eis porque certos homens vão se alinhar do lado da mulher e certas mulheres vão se alinhar do lado do homem, sem que levem mais em consideração as realidades do organismo. Em suma, a castração, longe de se reduzir a um trauma anatômico, é efetiva no

³ Lacan utiliza-se do conceito “Outro”, alteridade absoluta, em contraposição a “outro”, que é da ordem da 3ª pessoa, o semelhante. O Outro é concebido por Lacan como espaço aberto de significantes que o sujeito encontra desde seu ingresso no mundo, e é utilizado por ele, em último termo, para se referir à linguagem

momento em que o sujeito constata que o desejo materno se orienta alhures, em direção a algo, a um Nome-do-Pai, que permita situar o mistério do falo (LACAN, 1976, p. 18). Este apenas comparece enquanto “a menos”, faltante, significante da pura diferença –por isso mesmo é também tido como “símbolo vazio”.

O feminino se encontra para a psicanálise, portanto, enquanto enigma insolúvel. Como o desejo, a feminilidade escapa às palavras, e a mulher nada mais faz senão ornamentar esse vazio, mascarando a falta e a ausência de um traço consistente que lhe assegure uma identificação; faz isso através de adornos que margeiam o furo: penteado, jóias... A mulher encarna, assim, a falta sob um duplo ponto de vista: por um lado, a nível imaginário, ela é o que não tem; por outro lado, a nível simbólico, “mulher” é uma palavra cuja referência é faltosa. Ela é, pois, o símbolo da falta. (LACAN, 1976, p. 34).

O mistério feminino, o de uma falta encarnada, se iguala ao mistério antigo, ao véu sempre lançado sobre o falo. Ela guarda seu segredo mesmo que o véu que a recobre deva ser rasgado, pois atrás dessa tela nada pode ser apreendido, de forma que a descoberta de um para-almém da máscara permanece impossível. Assim, se descobre a fragilidade da imagem do corpo da mulher, que não poderia dispensar o véu e a obscuridade (LACAN, 1976, p. 34). Tirésias, velho clarividente que predisse o parricídio de Édipo, conhecia o passado, o presente, o futuro e ainda interpretava o vôo e a linguagem dos pássaros. Predisse o destino de Tebas e de seus reis, e finalmente, nos Infernos, mesmo depois de sua morte, Plutão (ou Hades, para os gregos) manteve-lhe o poder de proferir oráculos. Assim, conta Homero, que Circeu aconselha a Ulisses “que desça aos infernos” para consultar o célebre adivinho. Este era cego, e há várias explicações para esse fato. Uns afirmam que a cegueira seria castigo dos deuses por ter revelado aos mortais os segredos do destino (PUGLIESI, 199, pp. 185-6); mas há ainda uma outra versão, para nós aqui mais significativa, pois nos dá uma amostra do excesso presente no gozo feminino, excesso não suscetível de ser abraçado pela linguagem e que não pode ser senão acenado a um mais-almém. “A Mulher” é indizível porque ocupa o lugar daquilo que resiste às palavras. Ela ocupa esse lugar vazio que as palavras bordejam (POMMIER, 1991, p.55).

Um dia, Tirésias, tendo encontrado sobre o monte Cilene, ou Cíteron, duas serpentes entrelaçadas, separou-as com seu bastão e tornou-se mulher. Depois de algum tempo, encontrou as mesmas serpentes entrelaçadas e voltou a ser homem. Por conhecer os dois sexos, foi escolhido como juiz em uma disputa entre Júpiter (Zeus) e Juno (Hera): discutiam quem teria

mais prazer no sexo. Tirésias, então, pronunciou-se contra a deusa, que não queria o que é o prazer feminino, e disse que se o prazer tivesse dez partes, nove corresponderiam ao prazer feminino, contra uma parte do homem. Juno ficou tão irritada que o privou da visão, mas este recebeu de Júpiter, em contrapartida, o dom da profecia. Além disso, Minerva (Atena) deu-lhe um bastão com o qual se conduzia tão bem como se tivesse visão (POMMIER, 1991, p. 186).

A esse gozo mais além do *phallus*, símbolo da pura diferença, Lacan propõe chamá-lo gozo Outro –alteridade absoluta da representação. Portanto, a posição feminina parece estar referida ao campo tanto da indiferenciação originária, quanto referida a uma suplementação que se impõe frente à limitação do universo fálico da representação, no qual o sentido nunca é suficiente para dar conta da vida (MAURANO, 2005, p.40), ou desta dama –como propõe Nietzsche em Além do Bem e do Mal:

Supondo que a verdade seja uma mulher –não seria bem fundada a suspeita de que todos os filósofos, na medida em que foram dogmáticos, entenderam pouco de mulheres? De que a terrível seriedade, a desajeitada insistência com que até agora se aproximaram da verdade, foram meios inábeis e impróprios para conquistar uma dama? É certo que ela não se deixou conquistar –e hoje toda espécie de dogmatismo está de braços cruzados, triste e sem ânimo. Se é que ainda está de pé (NIETZSCHE, 2005, p. 7)!

Essa qualificação de feminino bem se presta ao dito “sexto sentido”, atribuído justa e injustamente às mulheres, dado que, enquanto empíricas, as mulheres são, por vezes, demasiadamente fálicas. No entanto, o feminino aqui não se limita às mulheres empíricas, mas se presta a um certo acolhimento do que não pode ser expresso por palavras, a um acolhimento do mistério, de um vazio prenhe de fecundidade; não se limita à distinção sexual, mas se ocupa muito mais do amor –este visto enquanto aquilo que viabiliza uma outra modalidade de gozo, impulsionado para o ilimitado e que, portanto, toca o campo da mística (MAURANO, 2005, p. 44). Nesta perspectiva, o amor seria aquilo que transfiguraria o horror que nos causa a falta, nos possibilitando fazer algo a partir mesmo desse vazio, e não tamponando-a, como faz o amor caridoso.

A propósito, o amor nessa ótica se aproxima muito mais do discurso de Diotima do que do discurso de Aristófanes. No Banquete, de Platão, apresenta-se um acirrado debate acerca do Amor, onde cada um à sua maneira busca melhor caracterizar esse “deus”. O discurso que antecede Sócrates é o de Aristófanes, conhecido comediante grego, que irá apresentar o mito

dos seres inteiriços, onde inicialmente participávamos de uma unidade primitiva, mas que posteriormente sofre uma mutilação. Conta ele: inicialmente éramos o dobro do que agora somos, tínhamos quatro braços, quatro pernas, dois sexos (masculino, feminino ou misto)... No entanto, tais seres inteiriços eram muito poderosos e resolveram construir uma escada que alcançasse o Olimpo. Em represália, Zeus resolveu cortá-los ao meio, pois assim eles se tornariam mais fracos. E quando os cortou, Zeus virou a cabeça de cada um deles na direção do corte feito (cuja cicatriz estaria no umbigo) para que, deparando-se com essa marca, ficassem mais humildes. Porém, apesar de Zeus achar que com isso ele teria um maior número de adoradores, esses novos seres assim multiplicados ficaram ansiosamente correndo em busca de sua outra metade. E exatamente em tal procura é que consistiria o amor. Daí, portanto, na concepção de Aristófanes o amor seria a busca pela unidade original (PLATÃO, 2005, p. 35).

Chega então a vez de Sócrates falar. No entanto, dirá ele nesse momento que, acerca do amor, apenas sabe o que lhe disse uma mulher. Recorre ele, então, a Diótima, sacerdotisa que lhe teria ensinado os fenômenos do amor. Segundo ela, ao contrário de Aristófanes, o amor, se é busca de alguma coisa, não poderia ser um Deus, pois aos deuses nada faltam; o amor seria, portanto, um meio-termo entre o divino e o mortal. E ainda, o amor não seria uma via para escaparmos à falta, à incompletude, pois a falta não deve ser encoberta pela ilusão de completude. Dessa maneira, o amor seria justamente aquilo que transfiguraria o horror à falta e não aquilo que busca incessantemente a completude. O amor seria justamente aquilo que produz a partir da falta, onde ela é, portanto, acolhida, partilhada.

Tal amor é o que irá operar no desejo do analista, amor à vida que não deixa de acolher o furo que há em seu seio. Talvez seja por isso que Lacan diz que a imagem que mais se aproxima da imagem do analista é aquela que no passado se chamou de santo, aproximando Deus do inconsciente. No sentido em que para se chegar a ele, ao inconsciente, a Deus, há de se proceder sem ansiar por compreender, sem tentar reduzir a alteridade ao conhecido (MAURANO, 2005, p. 44). Aliás, não é à toa que a *douta ignorância*, o “saber que não se sabe” do analista, foi usada na Idade Média por S. Boaventura para caracterizar o êxtase: “Como por uma douta ignorância, nosso espírito é arrebatado acima de si, na obscuridade e no êxtase”. E que Nicolau de Cusa tenha usado a mesma expressão com relação a Deus: a *douta ignorância* consiste em saber que nada se pode saber de Deus. Este é infinito, logo está além de qualquer proporção

com o finito, com o homem, e apenas pode ser entendido via uma completa alteridade (ABBAGNANO, 2000, p. 294).

Esse espaço infinito, de pura dispersão e “ausência”, espaço feminino, é o que o totem virá delimitar (POMMIER, 1991, p. 191), demarcando o campo da cultura, passível de ser simbolizado, fazendo contraponto ao que é puramente *natura*, puro Real e ausência de significação.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. tradução: Alfredo Bosi. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANDRÉ, SERGE. *O que quer uma mulher?* Tradução de Dulce Duque Estrada. RJ : Jorge Zahar Editor, 1998.

FREUD, Sigmund. 1976 –Obras psicológicas completas, Edição Standard Brasileira Rio de Janeiro, Imago Editora

_____ (1931) “A feminilidade”.

MAURANO, Denise. *A Transferência: uma viagem rumo ao continente negro*. Inédita. 2005.

NIETZSCHE, F. Além do Bem e do Mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

PLATÃO. *O Banquete*. tradução: Prof. J. Cavalcante de Souza. –3ª ed.- Rio de Janeiro: DIFEL, 2005.

POMMIER, G. *A Exceção Feminina: os impasses do gozo*. tradução: Dulce M. P. Estrada. Rio de Janeiro: J.Z.E., 2ª edição, 1991.

PUGLIESI, MÁRCIO. *Mitologia Greco-Romana: arquétipos dos deuses e heróis*. 2ª ed. São Paulo: Madras, 2005.

ABOUT THE FEMALE

ABSTRACT

This paper intends to approach the mystery of feminine and its relationship with love. The female, this obscure and indefinable field like the death, is a puzzle without solution. The woman, seen as a symbol of lack for psychoanalysis is one that does not. Maybe the love, as what is produced from the lack, is a way of get closer in this mystery that is woman. But not the love of completeness, but maybe, the love advocated by Socrates in "The Banquet" by Plato.

Keywords: Female. Woman. Love.

© 2006 *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

A REFORMA PSIQUIÁTRICA NO BRASIL: UMA ANÁLISE SÓCIO POLÍTICA

*Gina Ferreira**

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a Reforma Psiquiátrica no Brasil desde 1986, ocasião de implementação do Sistema Único de Saúde (doravante SUS), até os dias atuais. Partirá do princípio de que tal Reforma percorreu um longo caminho em que se constituíram as bases para a reorientação da assistência psiquiátrica, mas procurará refletir sobre se ela efetivamente constituiu uma reversão do modelo assistencial hegemônico, e se há condições estruturais para que ela possa se viabilizar como política pública.

Palavras-Chaves: Reforma Psiquiátrica. Políticas Públicas. Sócio Política.

*Psicóloga; Doutoranda em Psicologia Social da Universidade de Barcelona; Ex-Coordenadora do Serviço de Saúde Mental do Município de Angra dos Reis (94-96) e Idealizadora do Projeto “De Volta pra Casa” contemplada com o Prêmio Internacional da WAPR (World Association for Psychosocial Rehabilitation – 1996; Ex-Coordenadora do Município de Paraty (2000); Coordenadora da primeira Residência Terapêutica do Ministério da Saúde fora dos muros hospitalares; Representante da BRADOPTA (Governo da Catalunha) para adoção internacional no Estado do Rio de Janeiro.

O presente artigo tem a sua origem no projeto de tese , ainda em elaboração, para o doutoramento em Psicologia Social da Universidade de Barcelona . No entanto, é importante que as reflexões e preocupações sejam compartilhadas com outros ao longo do caminho.

Este trabalho pretende analisar a Reforma Psiquiátrica no Brasil desde 1986, ocasião de implementação do Sistema Único de Saúde (doravante SUS), até os dias atuais. Partirá do princípio de que tal Reforma percorreu um longo caminho em que se constituíram as bases para a reorientação da assistência psiquiátrica, mas procurará refletir sobre se esta efetivamente constituiu uma reversão do modelo assistencial hegemônico, e se há condições estruturais para que se viabilize como política pública. A escolha desse período se deve ao fato de ter havido um intenso debate político que propiciou a tramitação dos projetos de lei para implementação mais ampla da política de saúde e, em especial, para o que viria a favorecer a Reforma Psiquiátrica.

Antecedentes da Reforma Psiquiátrica:

Poderíamos dizer que a Reforma Psiquiátrica iniciou seu percurso na década de 70, durante a ditadura militar, época em que a medicalização era o modelo básico de intervenção. O poder centralizador do hospital psiquiátrico e o elevado índice de internações passaram a ser consideradas as causas estruturais das condições desumanas a que eram submetidos os pacientes psiquiátricos. A forte recessão, derivada da política econômica que obedecia a grupos de pressão internacionais, tinha como consequência a precariedade do trabalho, a acelerada baixa da renda familiar e o índice alarmante de miséria absoluta, o que exigia maior atenção da saúde. Paralelamente, percebia-se a falta de recursos especialmente no aparato dos serviços sanitários onde havia ainda, o clientelismo na esfera pública, o investimento da rede privada – favorecendo o desmonte da *coisa pública* – e o pouco interesse do poder legislativo em valorizar as políticas sociais. Todos esses são fatores que contribuíram para a ineficácia e a não resolução dos serviços, como comenta Merhy (1997:125):

Inumeráveis são os exemplos que apresentam a desumanização dos serviços com relação à clientela, a falta de compromisso dos trabalhadores de saúde com o sofrimento dos

usuários; a baixa capacidade resolutiva das ações de saúde; a intensa desigualdade na atenção dos diferentes extratos econômicos-sociais e o privilégio dos cidadãos que podem pagar preços altos por serviços, no acesso ao melhor que se tem no setor. (Merhy, 1997, p.125)

Neste contexto configurava-se a crise do setor saúde com graves conseqüências para a saúde mental. O hospital psiquiátrico passa a ser a resposta de intolerância social com aqueles que não podem administrar sua enfermidade por meios próprios, ou seja, a população de maior precariedade econômica e social. Nestes casos o diagnóstico muitas vezes é apenas a grande oportunidade para legitimar a exclusão social. Neste sentido nos revela Sánchez (1999:69):

Ao segregar o outro como distinto e estranho (outsider), a exclusão moral se constitui em um processo marginal básico tanto para construir os problemas sociais como para impedir sua solução social. (Sánchez, 1999, p.69).

O início da Reforma é paralelo às necessidades de mudanças no panorama econômico, político e cultural do país. Ocorreu, pois, no contexto de reivindicações de mudanças políticas concretas e se desenvolveu no campo da luta dos movimentos sociais, na conjunção da sociedade civil e do Estado, ante o fortalecimento da sociedade civil que Gramsci chamou de “*a hegemonia política e cultural de um grupo cultural sobre toda a sociedade, como conteúdo ético do Estado*” (citado por Bobbio, 1999:56). Portanto, pode-se dizer que a Reforma segue passo a passo o processo de redemocratização do país.

O sistema de financiamento do setor sanitário na década de 70 revelava a estrutura perversa da gestão administrativa e a irresponsabilidade do Estado frente à proteção social, com a finalidade de cumprir as exigências de grupos financeiros internacionais. Isto levava o governo a ampliar o espaço do setor privado para a oferta de serviços de capital lucrativo, tal como expressava a orientação do Banco Mundial:

... segundo o qual a atuação do Estado deve ser dirigida a garantir um pacote mínimo de serviços essenciais dirigidos aos comprovadamente mais pobres, corresponde ao setor privado oferecer outras classes de serviços de maior rendimento. (citado por Cerqueira, 1999, p. 34).

Percebe-se assim a retração do papel do Estado em relação à proteção social de toda a população, o que é visível na proposta de uma ordem política baseada na desigualdade e na exclusão de direitos como o acesso à distribuição da riqueza e aos bens públicos.

Crescia a inconformidade social com o sistema de saúde. Em 1971, o Instituto Nacional de Previdência Social - INAMPS gastava 95% do fundo de saúde mental com 269 hospitais da rede privada e em 1981 com 357. É a partir daí que se tornam inadiáveis as discussões que permitiriam a reorganização do setor, que passa a entender as práticas de saúde como práticas sociais articuladas segundo fatores econômicos, políticos e ideológicos.

Com essa preocupação, em 1976 é criado o CEBES (Centro de Estudos Brasileiro de Saúde), organizado por sanitaristas e intelectuais que, através do meio acadêmico, começam a manifestar o ideário da Reforma Sanitária. Nesse período, técnicos mais visionários do Ministério do Bem Estar Social, influenciados pelo modelo de Psiquiatria Comunitária Americana, começaram a propor mudanças no modelo assistencial. Este, assim, passa do modelo clássico, de atenção à doença já constituída, ao preventivista, implicando na criação de alternativas extra-hospitalares como as oficinas terapêuticas, hospitais-dia, programas de atenção primária, entre outros¹. No entanto, essa proposta não cumpriu seu objetivo, porque se centrou exclusivamente na ampliação da rede ambulatorial sendo pouco significativa a redução das internações. Em 1975, verificava-se que 13% das consultas resultavam em internações, enquanto a Organização Mundial de Saúde estimava o limite em 3%. Outro fato relevante é que tampouco se evitava a cronificação e o *hospitalismo*², já que em 1980 a porcentagem de reinternações chegava a 65% (Santos, 1994).

Em 1986 organizava-se a 8ª Conferência Nacional da Saúde. A intenção era promover a saúde tomando por base a melhoria da qualidade de vida através de vários fatores como educação, moradia, alimentação, bem como o direito à liberdade e

¹ “O preventivismo, sob inspiração dos princípios de Psiquiatria de G. Caplan em 1960, apresenta três ordens prioritárias : 1. aquelas destinadas a reduzir (e não curar), numa comunidade, os transtornos mentais, promovendo a “sanidade mental” dos grupos sociais (prevenção primária) 2. aquelas cujo objetivo é encurtar a duração dos transtornos mentais, identificando-os tratando-os precocemente (prevenção secundária); e 3. aquelas cujas finalidades é minimizar a deterioração que resulta dos transtornos mentais (Prevenção Terciária)” (Lancetti, 1989 citado por Amarante 1992:105)

² - Cronificação e hospitalismo são os sintomas adquiridos nas dependências hospitalares: levado pela necessidade de sobreviver, o paciente se adapta ao ambiente hospitalar alienante, recusando a possibilidade de viver fora da internação.

cabendo ao Estado o papel de facilitador dessas condições reivindicando-se a criação do Sistema Único de Saúde (SUS) com a separação do Ministério da Saúde da Previdência Social. Esse sistema estabelece as diretrizes que permitirão construir as bases necessárias de uma reforma sanitária e psiquiátrica gerando, de maneira objetiva, a reformulação do setor de saúde com propostas efetivas de redefinição das políticas sociais. O lema defendido é “*a saúde como um direito de todos*” e são adotados os seguintes princípios básicos:

- a) A **universalidade**, que permite à população o acesso, sem restrições, aos serviços e ações de saúde;
- b) A **descentralização** do sistema e a **hierarquização** das unidades de atenção à saúde, o que propicia a fragmentação de responsabilidade entre níveis de governo, além de romper com a concepção de territórios burocráticos das instâncias federativas;
- c) A **participação e o controle da população na reorganização do serviço**.

São criadas instâncias de controle colegiadas com a função de se sobrepor à ordem burocrática, criando uma cultura de participação dos setores populares, para a qual é necessário o conhecimento do direito social (Fernandes, 1996). Esse princípio aponta claramente a qualidade de uma democracia participativa: as decisões se democratizam quando os usuários de saúde têm acesso às informações e direito a expressar suas opiniões em defesa do interesse coletivo, tornando-se sujeitos ativos na construção de políticas sociais, sobretudo as de saúde.

A 8ª Conferência continuou seu trabalho mediante comissões compostas paritariamente por entidades do governo e segmentos da sociedade civil, como partidos políticos de esquerda, entidades representativas do movimento popular em saúde, movimentos sindicais, representantes do movimento sanitário e da Academia, além de entidades de cada Estado e Municípios favoráveis à Reforma.

Com a aprovação de um conjunto de leis referentes à saúde na Assembléia Constituinte de 1988, foi possível caracterizar a saúde como direito universal. A Lei Federal nº 8080 criou os Sistemas Únicos de Saúde, estabelecendo uma política para o setor privado que obedecesse as normas do Poder Público.

O Sistema Único de Saúde e a Política de Saúde Mental:

Sem dúvida, a criação do SUS propiciou mecanismos de financiamento que ofereceram incentivos para a adesão dos municípios ao SUS; o que se deu proporcionalmente: em 1993, 26% haviam se habilitado; em 1996, chegava-se a 72% e em 2000 tínhamos a quase totalidade, 98,96%. (Cota, Silvia e Ribeiro, 1999, citado por Perissinoto e Fucks, 2002). A 8ª Conferência de Saúde é uma resposta à ausência de políticas sociais no país voltada à Saúde com efeitos na política de Saúde Mental. O impacto dessa conferência tem sua raiz na participação de integrantes de vários setores e segmentos sociais, ampliando os espaços de participação e incluindo, na Agenda do Estado, propostas que remodelaram o campo social. Isto significa que o fundamento técnico e ideológico na construção de novas formas de políticas públicas ressaltava a importância da conjunção Estado/Sociedade.

A 8ª Conferência estabelece também as bases para a 1ª Conferência Nacional de Saúde Mental, realizada em 1987. Apresentam-se denúncias sobre a violência e os maus tratos a que estão expostos os internos dos hospitais psiquiátricos. Exige-se a Reforma Psiquiátrica. A partir dessas duas conferências e da criação do SUS vêm à luz fatos importantes para a história da Reforma Psiquiátrica:

- Santos³ é um dos primeiros municípios a aderir ao SUS e em 1989 propõe a intervenção na Casa de Saúde Anchieta em função de denúncias de maus tratos. Uma comissão de reorientação da assistência foi criada, construindo uma rede alternativa de atenção até que se pôde fechar o hospital.
- Em 1990, a Organização Panamericana de Saúde promove a Conferência Regional para a reestruturação da assistência psiquiátrica na América Latina, da qual resultou a Declaração de Caracas, em que se destaca:

1- “A revisão crítica do papel hegemônico e centralizador do hospital psiquiátrico na prestação de serviços;

³ Cidade de 400.000 habitantes no litoral do Estado de São Paulo.

- 2 - *A preservação da dignidade pessoal e os direitos humanos e civis nos recursos oferecidos;*
- 3 - *A oferta de serviços que garantissem a manutenção do paciente no meio comunitário; e*
- 4 - *A internação quando fosse necessário em um hospital geral “.* (OPAS, 1992).

Em decorrência disso, pelo menos no caso brasileiro, novas diretrizes são estabelecidas e o Ministério da Saúde cria ações como:

- “1. *Mudar o financiamento da área de Saúde Mental na Tabela de Procedimentos do Sistema Único de Saúde;*
2. *Constituir um conselho permanente composto por Coordenadores / Assessores Estaduais de Saúde Mental para gerir articuladamente o processo de mudança;*
3. *Pactuar com a sociedade o processo de mudança convocando a Conferência Nacional de Saúde Mental;*
4. *Assessorar o Parlamento com vistas a alterar a legislação psiquiátrica;*
5. *Incrementar as relações de Intercâmbio Internacional assessorados pela OPAS e OMS* (Alves, 1996:3).

A Reforma Psiquiátrica: Uma Proposta Sócio-Política?

Apesar de já delineada como um movimento que reivindica mudanças na política de saúde, só em 1992 a Reforma Psiquiátrica ganha características mais definidas no campo sócio-político. Isto se faz evidente durante a 2ª Conferência, quando há uma grande representação dos usuários de serviços em saúde mental questionando o saber psiquiátrico e o dispositivo tecnicista frente a uma realidade que só eles conhecem e pedindo o fim do manicômio através da criação de equipamentos e

recursos não manicomial, tais como: centro de atenção diária⁴, residências terapêuticas⁵, e cooperativas de trabalho⁶ na rede pública de assistência à saúde.

A participação dos usuários constituída como base organizada e integrada em diversos movimentos sociais é corretamente descrita por Desviat:

(...) O total de participantes – profissionais, políticos, associações de usuários e familiares de pacientes e de movimentos sociais da área de saúde mental vindos de todos os cantos deste imenso País – havia sido superior a 1.500 pessoas. Muitos partiram sem mais delongas, já que os motoristas dos ônibus estavam cansados da longa espera e temiam o retorno que poderia durar até 35 horas. Mas aqueles momentos de júbilo puseram fim ao encontro e inauguraram um caminho de esperança, de participação democrática no futuro da atenção psiquiátrica brasileira e talvez da América Latina. (Desviat, 1999, p.143)

É inquestionável que neste cenário se gera um instrumento de transformações importantes para a construção efetiva da Reforma Psiquiátrica. Nessa conferência se caracteriza a participação dos pacientes e de seus familiares, reconhecidos como integrantes da sociedade civil e exigindo junto ao poder público o fim da prática assistencial excludente, como uma revisão de práticas, valores e discursos que apontam um conceito de cidadania tal como conceituado por Marshal (*citado por* Vicherat, 2001) a conquista de direitos à liberdade (**direitos civis**), de participação na vida pública (**direitos políticos**) e à melhor qualidade de vida (**direitos sociais**).

Entende-se a Reforma Psiquiátrica como uma prática democrática, uma vez que a democracia se constrói quando se ampliam os canais de participação e se distribuem as forças entre classes e sociedade civil em favor do bem comum, dotando o político de significado. Portanto, a Reforma Psiquiátrica se torna democrática ao definir como campo de atuação o espaço público, atribuindo-se uma categoria política e social principalmente por levar o coletivo à discussão sobre os conflitos de sua cotidianidade.

O movimento da Reforma Psiquiátrica assume assim, a partir de 1992, o desafio para expressar a ética em todos os domínios da vida, um desafio para a construção de uma democracia real que tem na participação (interesse, valores e

⁴ Unidades de Saúde extra-hospitalares, cuja referência é a atenção à clínica da psicose e das neuroses graves com oficinas de trabalho criativas, ambulatório e ações de inserção comunitária, funcionando num período integral ou parcial, com a finalidade de evitar novas internações.

⁵ Unidade residencial extra-hospitalar para acolher até 8 pacientes impossibilitados de viver em um núcleo familiar.

⁶ “Associação de pessoas que têm os mesmos direitos sobre a atividade coletiva de que participam” (Singer, 2005:19), criando oferta de trabalho (artesanal, alimentícia etc.) propiciando a inclusão social.

opiniões) a força do coletivo como instrumento de referência nas diversas instâncias que compõem o público.

A partir das reformulações propostas pela 2ª conferência se sucedem três momentos importantes na Reforma:

1º - A fragmentação de grandes hospitais públicos em unidades autônomas com pluralidade de ofertas terapêuticas. No Rio de Janeiro, os velhos pavilhões dos três grandes hospitais federais (Colônia Juliano Moreira, Centro Psiquiátrico Pedro II e Hospital Philippe Pinel) transformam-se em centros comunitários, hospitais-dia, clubes de lazer, etc;

2º - Com a implantação de serviços que substituem os manicômios surgem unidades de serviços extra-hospitalares com investimento em ações de sociabilidade e de desenvolvimento de potencialidades. Desse modo, é implantada uma rede de Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) como serviço de atenção diária, com oferta de atenção ambulatorial e expressão criativa;

3º - A preocupação com a questão de moradia leva à criação de residências terapêuticas.

O primeiro momento, embora trazendo modificações e técnicas humanizadoras, não suplantou a lógica manicomial - não suplantou a distância da sociedade e da cultura que impõe a seus pacientes. O hospital psiquiátrico, mesmo humanizado, é excludente e mantém ainda características de uma instituição total.⁷

No segundo momento a ruptura é mais clara. Os novos serviços se distinguem radicalmente da atenção prestada nos hospitais psiquiátricos. Os CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), como dispositivos de bairros, situados dentro do percurso cotidiano de seus pacientes, exigem a instituição de uma nova prática que engloba, no mesmo olhar, o ético, o técnico e o político. Antigas práticas hospitalares, como as oficinas terapêuticas, ganham agora novos significados. Surgem as cooperativas sociais como forma de construção real e oferta de trabalho para aqueles que, no mundo capitalista, supostamente racional e metódico é negada a oportunidade, pelo preconceito contra a doença mental. O próprio lazer passa a ser questionado, deixando

⁷ Para Goffman (2003), toda Instituição tem tendência ao “fechamento”. O que se verifica é que algumas são muito mais “fechadas” do que outras. Seu “fechamento” ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo. A tais estabelecimentos ele nomeia como Instituições Totais, incluindo os hospitais psiquiátricos entre elas.

de ser simplesmente atividade para preencher o tempo, como nos antigos hospitais psiquiátricos, passando a ser visto como uma instância social na promoção da qualidade de vida.

Houve uma expansão dos novos serviços entre os anos de 1997 e 2003. Em 1997 havia 176 CAPS⁸ no país e em 2003 já se alcançava o número de 516 CAPS (Alves e Valentin, 2003).

Com a finalidade de atender às demandas sociais, os novos serviços passam a incorporar ações mais complexas. Em 1996, o Programa de Saúde Mental de Angra dos Reis⁹ cria o projeto “De Volta Para Casa”, que tem por objetivo fazer voltar às suas comunidades de origem aquelas pessoas com transtornos psíquicos ainda internadas em hospitais psiquiátricos. Para isso, a Prefeitura criou políticas sociais que dessem conta da alimentação, reconstrução das moradias precárias e da assistência à saúde. Dessa forma houve o retorno para o núcleo familiar dos pacientes que estavam fora do município. Em decorrência deste trabalho pioneiro em Angra dos Reis, o Governo Federal criou, em 2003, a lei 10.708, intitulada “De Volta Para Casa”, para beneficiar pacientes egressos dos hospitais psiquiátricos.

Com relação ao terceiro ponto, a fragmentação dos hospitais federais e a criação dos CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) mostraram que a questão da moradia é um dos motivos principais da ocupação dos hospitais psiquiátricos. Faz-se necessário demonstrar à sociedade civil e ao Estado que muitos pacientes internados em hospitais psiquiátricos poderiam viver em pequenas moradias, conviver em harmonia com a vizinhança, a um custo menor para o governo. Nasceram dessa forma as residências terapêuticas em vários Estados. Em fevereiro de 2000, o Governo Federal cria a Portaria 106 instituindo as residências terapêuticas com o objetivo de reformular o modelo de assistência em saúde mental, dando relevo à inserção social do paciente.

A organização dos serviços não manicomial, sobretudo a das residências terapêuticas, supõe uma vivência desafiante na reconstrução da assistência psiquiátrica e seu planejamento. É a construção da noção de *território*, que deve ser entendida como recurso terapêutico, como referência na construção de relações sociais. Como diz o geógrafo Santos:

⁸ Datasus/Tabnet/Rede Ambulatorial do SUS

⁹ Cidade de 100.000 habitantes situada no litoral Sul do Estado do Rio de Janeiro.

um espaço em permanente construção, produto de uma dinâmica social: um conjunto indissociável em que participam, de um lado, certos adereços de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro lado, a vida que os leva e os anima, ou seja, a sociedade em movimento. (Santos, 1991, p.18).

O conceito de Santos valoriza o território como espaço de articulação entre atores e processos sociais.

Assim nasce um novo conceito em saúde mental, enfatizando o território como instrumento de reabilitação. Entende-se que as ações técnico-políticas exercidas durante o processo de reabilitação psicossocial devem envolver a participação da comunidade, serem utilizadas como canais de interlocução, implicando na participação popular na organização de novos serviços, participação de profissionais e usuários-pacientes em conselhos de saúde, associação de moradores etc.

A Reforma Psiquiátrica exige que as residências terapêuticas se desenvolvam através de atividades que permitam maior trânsito dos moradores pela cidade. Dessa forma, a comunidade e a cidade se tornam protagonistas do processo de reabilitação e de construção da rede social como característica importante na mudança da vida cotidiana dos pacientes. Neste sentido, Pinheiro (2001) aponta que:

Por cotidianidade se entende o locus onde se expressam não somente as experiências de vida, a perspectiva individual que o termo pode conter, mas contextos de relações distintas que envolvem tanto as pessoas, como a coletividade e as instituições em espaços e tempos determinados. (Pinheiro, 2001, p.65)

Deste modo se estabelecem mudanças; se tece uma rede de relações e se cria uma osmose entre o *dentro e o fora* da casa. Esta relação de aproximação constante entre pessoas (usuários, vizinhos, profissionais) e espaços vividos como algo de ordem natural da existência permite que as crises típicas de transtornos psíquicos sejam melhor toleradas, identificando outra maneira de cuidar sem interromper o fluxo com a vida.

De acordo com o Informativo da Saúde Mental¹⁰ no Brasil ainda existiam, em 2001, 270 hospitais psiquiátricos e 52.286 leitos. Por outro lado, até 2005 foram

¹⁰ Ano IV, nº 18 (01/01/2005 – 17/05/2005)

criados, 625 CAPS e 286 serviços residenciais. O impacto desses serviços promoveu debate nacional a respeito da extinção progressiva dos manicômios, dando lugar à aprovação da lei federal nº 10.216, de 06 de abril de 2001, instituindo a reorientação do modelo assistencial e o controle da internação psiquiátrica compulsória.

Em dezembro de 2001, 8 meses depois da aprovação da lei, foi realizada a 3ª Conferência Nacional de Saúde Mental com o tema “Cuidar sim. Excluir não!” com 1500 participantes. Esta conferência potencializou politicamente os agentes da Reforma. Não se aprovou nenhuma recomendação que não fosse coerente com a nova lei antimanicomial e se constatou que tampouco ocorreu a abertura de novos hospitais psiquiátricos (Alves e Valentin, 2003). Aparece claramente o vínculo entre Saúde Mental com os processos sociais e a gestão global da saúde pública. Como já mencionado anteriormente, apesar da Reforma Psiquiátrica ter tido uma trajetória em que se construíram as bases para a reorientação do modelo assistencial em saúde mental, é necessário que se reflita sobre uma efetiva reversão do modelo assistencial hegemônico. Surgem daí as seguintes interrogações:

Os serviços que mantêm contato direto com a população multiplicaram atores para intensificar ações comunitárias e mudar os valores sociais? Também os novos profissionais valorizam as técnicas centradas na reabilitação psicossocial? Quanto aos modelos de financiamento, eles são compatíveis com a proposta de reestruturação da assistência psiquiátrica? Além disso, estão sendo criados mecanismos governamentais adequados à implantação de políticas sociais inovadoras, capazes de diminuir as desigualdades sociais e contribuir para o desenvolvimento humano? O controle social, sem dúvida, é a expressão da sociedade no espaço político, fortalecendo a democratização do Setor Saúde mas: O controle social está devidamente capacitado para o necessário acompanhamento da implantação das políticas públicas?

Apesar das incertezas quanto a sustentabilidade plena da Reforma Psiquiátrica viabilizada como transformação cultural e política, todas as dúvidas se entrecruzam e convergem para uma verdade: O caminho percorrido pela Reforma é irreversível e aponta uma nova ordem para reconstrução de identidades políticas e sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, D. *A reestruturação da Atenção em Saúde Mental no Brasil*. Apresentação em Simpósio no dia 23 de abril de 1996 no V Congresso da Associação Mundial de Saúde Mental. Roterdan, Holanda.

ALVES y VALENTIN, W. (2003) *Política de Saúde Mental no Brasil*. EN P. Morral y M. Hazelton (eds). *Mental health: global policies and human rights*. (pp. 26 -41). London: Whurr Publishers.

-AMARANTE, P. A. (1992). *Trajetória do pensamento crítico em saúde mental no Brasil: planejamento na desconstrução do aparato manicomial*. Citado em Kalil, M. E. X. (org.) *Saúde Mental e Cidadania no contexto dos sistemas locais de saúde*. São Paulo: Hucitec; Cooperação Italiana em Saúde.

BOBBIO, N. (1999). *Ensaio sobre Gramsci e o conceito de Sociedade Civil*. São Paulo: Paz e Terra.

CERQUEIRA, M. (1999). *A política de saúde mental na cidade do Rio de Janeiro*. Tese para obter o grau de Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DESVIAT, M. (1999). *A Reforma Psiquiátrica*. Rio de Janeiro. Editorial FIOCRUZ.

FERNANDES, V. (1996). *Implantação do Sistema Único de Saúde em Angra dos Reis: a saúde vista como produção de vida*. Caderno IPUB. *As políticas no Município de Angra dos Reis*, (4), 24.

GOFFMAN, E. (2003) *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva.

MERHY, E. (1997). *O SUS e um dos seus dilemas: mudar a gestão e a lógica do processo de trabalho em saúde (um ensaio sobre a micropolítica do trabalho vivo)*. IN S. Fleury. (Comps), *Saúde e Democracia a Luta do CEBES* (pp. 125-141). Rio de Janeiro: Lemos.

Organização Panamericana da Saúde (OPAS). *Reestruturação da Atenção Psiquiátrica na América Latina*. Boletim Informativo, 3. Washington, D.C., 1992.

PERISSINOTO, R. e FUCKS, M. (2002). *Democracia, Teoria e Prática*. Rio de Janeiro. Relume Dumará.

PINHEIRO, R. (2001). *As práticas do cotidiano na relação oferta e demanda dos serviços de Saúde um campo de estudo e construção da integralidade*. EN R, Pinheiro y R. Araújo. (comps). *Os sentidos da integralidade na atenção e no cuidado à saúde*. (pp. 65 – 112). **Rio de Janeiro:** UERJ, IMS: Abrasco.

SÁNCHEZ, A. (1999). *Ética de la intervención Social*. Barcelona: PAIDOS.

SANTOS, M. (1991). *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo, Brasil. Hucitec.

SANTOS, N. (1994). *Do hospício à Comunidade: Política Pública de Santa Catarina*. Santa Catarina: Letras Contemporâneas.

SINGER, Paul. (2005). *Saúde Mental e Economia Solidária: inclusão social pelo trabalho*. **Ed. MS.** Brasília.

VICHERAT, D. (2001). *Sociedad civil y desarrollo: hacia la materialización de la libertad*

THE PSYCHIATRIC REFORMATION IN BRAZIL: AN ANALYSIS SOCIAL POLITICS.

ABSTRACT

This work intends to analyze the Psychiatric Reform in Brazil since 1986, occasion of implementation of the Only System of Health (SUS), until the current days. The Reform covered a long way where had constituted the bases for the reorientation of the psychiatric assistance. This work will look for to reflect if it effectively constituted a reversion of the hegemonic assistencial model, and if has structural conditions to be recognized as public polices.

Key Words: Psychiatric Reform, Public Polices, Citizenship.

LA RÉFORME PSYCHIATRIQUE AU BRÉSIL: UNE POLITIQUE D'ASSOCIÉ D'ANALYSE.

RESUMÈ

Ce travail prévoit pour analyser la réforme psychiatrique au Brésil depuis 1986, occasion de l'exécution du seul système de la santé (doravante SUS), jusqu'aux jours courants. Le principe de ce congrès de volonté d'une telle réforme a couvert un long chemin où si elles avaient constitué les bases pour la réorientation de l'aide psychiatrique, mais rechercheront pour refléter dessus si elle constituait efficacement un retour du modèle assistencial hegemonic, et si elle a des conditions structurales de sorte qu'il puisse rendre possible lui-même en tant que politique publique