

3

Psicanálise e Narrativa

3.1.

O interesse da psicanálise do ponto de vista da arte: a econômica do desejo

Em artigo escrito para a revista italiana *Scientia*, “O interesse científico da psicanálise”, de 1913, Freud já alegava que a psicanálise podia pretender também o interesse das ciências não-psicológicas, o que ilustrou com uma série de exemplos dos campos da filosofia, da história, da biologia etc. Em subitem intitulado “O interesse da psicanálise do ponto de vista da ciência da estética”, que a nós interessa particularmente, Freud afirma que a psicanálise pode esclarecer alguns problemas referentes às artes e aos artistas, mas que, por outro lado, outros escapam-lhe totalmente. Para ele, a arte é uma atividade destinada a aplacar desejos não gratificados, primeiramente do próprio artista, mas também dos espectadores; deste modo, a arte estaria situada entre “uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação”.³⁰ Já neste artigo de 1913, Freud aproxima o artista do neurótico, ao considerar as forças que impulsionam os homens de gênio da mesma natureza que os conflitos que levam o homem comum à neurose. Também neste texto, Freud estabelece uma relação entre a infância do artista, sua história de vida e suas obras, e considera o estudo desta conexão um dos tópicos mais atraentes da pesquisa psicanalítica.

“Quanto ao resto, a maioria dos problemas de criação e apreciação artística esperam novos estudos, que lançarão a luz do conhecimento analítico sobre eles, designando-lhes **um lugar na complexa estrutura apresentada pela compensação dos desejos humanos**. A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à ilusão artística, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais.”³¹

Assim, se por um lado, a arte e a pesquisa podem funcionar ao mesmo tempo como sintoma e como cura, a fruição de uma obra de arte também está por seu lado

³⁰ FREUD, S. *O interesse científico da psicanálise*, 189.

³¹ *Ibidem*, 189.

inserida em uma econômica do desejo. Na opinião de Ricoeur, a intuição mais audaz de toda a estética psicanalítica foi conceber o prazer estético como detonador de descargas profundas. Essa **conexão entre técnica e hedonística** (entre a técnica artística e seu efeito prazeroso) serve de fio condutor às investigações mais penetrantes de Freud, ao que mesmo tempo em que se mantém dentro dos limites oferecidos pela própria psicanálise, ou seja, dentro da competência de uma *econômica do desejo*.

“Recuérdese que no tenemos acceso alguno a las pulsiones en sí, sino sólo a sus expresiones psíquicas, a sus presentaciones en las representaciones y en los afectos; según eso, la económica es tributaria del desciframiento del texto; el balance de inversiones pulsionales sólo podemos leerlo en la clave de una exégesis relativa al juego de significantes y significados.”³²

3.1.1.

Os “ensaios estéticos” de Freud: pintura, escultura e literatura

Como Freud pretendeu a aproximação entre psicanálise e arte? Mais frequentemente, ele recorreu a exemplos literários para ilustrar e validar algum ponto da teoria, lançando mão de excertos de poemas, romances e peças teatrais. Em certos casos, entretanto, Freud empreendeu a análise de obras literárias específicas, como a *Gradiva* de Wilhelm Jensen, e também a análise de obras de pintura e escultura, como a *Sant’Ana* de Leonardo da Vinci e o *Moisés* de Michelangelo. A essas análises, Ricoeur refere-se como os “ensaios estéticos” de Freud, ou seus “pequenos escritos de psicanálise aplicada”.

Ricoeur chama a atenção antes de mais nada para o caráter sistemático e fragmentário desses ensaios. A interpretação psicanalítica da arte é fragmentária porque analógica. Mas uma unidade sistemática do ponto de vista mantém unidos esses textos, na espera da interpretação global da cultura a que Freud chegará mais tarde.

O psicanalista Octave Mannoni, em *Freud: uma biografia ilustrada*, destaca que as pesquisas de Freud no campo literário ou da estética não devem ser examinadas do ponto de vista da estética ou da crítica literária, já que Freud não tinha a intenção de produzir em sua obra uma estética, mas apenas de manter um

³² Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 150.

diálogo entre a literatura e a psicanálise. Os problemas da estética, a rigor, não interessavam a Freud; o que lhe interessava era a criação artística enquanto possibilidade de um outro caminho para o conhecimento do inconsciente. Mas, claramente, a curiosidade de Freud estendia-se também à compreensão psicanalítica da obra artística e a alguns mecanismos psíquicos envolvidos em sua produção.

No quinto capítulo da *Traumdeutung*, Freud toca pela primeira vez em uma ideia que será formalizada posteriormente como o “complexo de Édipo”, no contexto da análise de sonhos típicos sobre a morte de pessoas queridas. Quando a tragédia de Édipo-Rei (e a natureza geral das tragédias do destino), quando a escolha do poeta por um assunto que parecia tão terrível quanto enigmático, tornou-se inteligível para Freud, quando ele pôde compreender que “uma lei universal da vida mental havia sido captada ali em todo seu significado emocional”, nesse momento, pareceu-lhe tentador prosseguir com uma tentativa de análise da criação poética e artística em geral.³³

“O domínio da imaginação logo foi visto como uma ‘reserva’ feita durante a penosa transição do princípio de prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instintuais que tinham de ser abandonadas na vida real. O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. **Suas criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram da natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças de repressão.** Mas diferiam dos produtos a-sociais, narcísicos do sonhar, na medida em que eram calculados para despertar interesse compreensivo em outras pessoas, e eram capazes de evocar e satisfazer aos mesmos impulsos inconscientes repletos de desejos também nelas. Além disso, faziam uso do prazer percentual da beleza formal como o que chamei de um ‘abono de incentivo’. O que a psicanálise era capaz de fazer era tomar das inter-relações entre as impressões da vida do artista, suas experiências fortuitas e suas obras, e a partir delas interpretar a constituição [mental] dele e os impulsos instintuais em ação nela – isto é, aquela parte dele que ele partilhava com todos os homens. (...) **O leigo talvez possa esperar demais da análise nesse sentido, pois deve-se admitir que ela não lança luz alguma sobre os dois problemas que provavelmente mais lhe interessam.**”

³³ No mesmo capítulo quinto da *Traumdeutung*, a partir da compreensão da tragédia de *Édipo-Rei*, uma tragédia do destino, Freud pôde compreender uma outra tragédia, a de *Hamlet*, uma tragédia de caráter, e “cujo significado após trezentos anos permanecia ainda encoberto”. *Hamlet* é incapaz de executar a tarefa imposta pelo fantasma de seu pai e vingar sua morte. Mas o que o impede? De acordo com a interpretação freudiana, o reconhecimento, ainda que inconsciente, de que ele próprio não é melhor do que o pecador a quem deve punir. *Hamlet* viu-se confrontado com a tarefa de vingar-se de outro pelos dois feitos que são o tema dos desejos de Édipo: o parricídio e o incesto; e diante dessa tarefa seu braço ficou paralisado pelo seu próprio sentimento de culpa. Enquanto no Édipo a fantasia infantil que subjaz ao texto é abertamente exposta e realizada, como o seria num sonho, em *Hamlet* ela permanece recalcada, como no caso de uma neurose.

Ela nada pode fazer quanto à elucidação da natureza do dom artístico, nem pode explicar os meios pelos quais o artista trabalha – a técnica artística.”³⁴

Interessante perceber, porém, que as interpretações de Freud mais bem-sucedidas foram exatamente as de Édipo-Rei e de Hamlet e que para interpretar essas obras ele não precisou aprofundar-se em estudos de caráter sobre Sófocles ou Shakespeare.

3.1.1.1. Leonardo Da Vinci: um rastro inevitável

Nessa linha de análise, Freud tornou, alguns anos depois, Leonardo da Vinci o tema de um estudo (1910)³⁵, em que se baseia em uma única lembrança de infância do artista para tecer uma análise profunda de sua história psicossexual³⁶ e, assim, interpretar o sorriso da *Mona Lisa* e o quadro *Sant’Ana com a madona e o menino*. Ambas as interpretações constituem leituras de indícios criptografados na obra do artista que podem ser relacionados à sua história de vida. Como ponto de partida para o estudo de Freud, as obras de arte são tratadas como passíveis de serem decifradas, tanto quanto a lembrança de infância de Leonardo, e assim como os sonhos. Parte-se do pressuposto da necessidade de interpretação, na colocação de Ricoeur.

A estranheza da lembrança de infância de Leonardo leva Freud a tratá-la como uma fantasia criada por ele e mais tarde transportada para a sua infância: “(...)

³⁴ FREUD, S. *Um estudo autobiográfico*.

³⁵ Este foi seu primeiro e último estudo biográfico extenso, para o qual apoiou-se em diversos livros sobre Leonardo. Apesar de já ter demonstrado interesse por Leonardo antes, em carta endereçada a Fliess em 9 de outubro de 1898 – na qual comentava que “Leonardo, que talvez fosse o mais famoso canhoto da história, jamais tivera um caso de amor” (FREUD, S. *Extratos de documentos dirigidos a Fliess*) –, parece ter se estimulado a escrever esse trabalho em 1909, como comenta em carta a Jung de 17 de outubro, por causa de um de seus pacientes que parecia ter a mesma constituição de Leonardo, sem, no entanto, possuir o mesmo gênio.

³⁶ “Tomando como ponto de partida as peculiaridades triviais e os enigmas de sua natureza”, Freud procede à reconstrução detalhada da vida emotiva de Leonardo desde seus primeiros anos, em uma “tentativa de descobrir o que determinava seu desenvolvimento mental e intelectual” e de “explicar as inibições na vida sexual e na atividade artística de Leonardo”. (FREUD, S. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância*, p. 136.) O estudo apresenta também uma série de outros temas colaterais, como uma discussão mais geral da natureza do trabalho do artista e, pela primeira vez, apresenta o conceito de narcisismo. Vê-se que com Leonardo, assim como com Édipo, Freud não apenas apoiava-se nas artes para validar suas teorias, mas suas teorias muitas vezes ganhavam um impulso novo e original a partir destas análises – à maneira como os sonhos tiveram importância fundamental no desenvolvimento de suas ideias centrais da psicanálise.

guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios.”³⁷ (*apud* Freud) Assim, Freud parece convencido de que “uma fantasia dessa natureza terá de ter algum significado, da mesma forma que qualquer outra criação psíquica: um sonho, uma visão, um delírio.”³⁸ A estranheza convence-o; a deformação, ou a distorção, convence-o da necessidade de interpretação.

“Portanto, se a história de Leonardo a respeito do abutre que o visitou no berço houver sido apenas uma fantasia de uma época posterior, poderíamos concluir não valer a pena dedicar-lhe tanto tempo. (...) No entanto, **menosprezando essa história cometeríamos uma injustiça tão grande como fariamos se desprezássemos o conjunto de lendas, tradições e interpretações encontradas na história primitiva de uma nação. A despeito de todas as distorções e mal entendidos elas ainda representam a realidade do passado: representam aquilo que um povo constrói com a experiência de seus tempos primitivos e sob a influência de motivos que, poderosos em épocas passadas, ainda se fazem sentir na atualidade; e, se fosse possível, através do conhecimento de todas as forças atuantes, desfazer essas distorções, não haveria dificuldade em desvendar a verdade histórica que se esconde atrás do acervo lendário. Isto se aplica também às lembranças da infância ou às fantasias do indivíduo.** O que alguém crê lembrar da infância não pode ser considerado com indiferença; como regra geral, os restos de recordações – que ele próprio não compreende – encobrem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento mental. Como hoje contamos nas técnicas da psicanálise com excelentes métodos que nos ajudam a trazer para a superfície esses elementos ocultos, podemos tentar preencher a lacuna que existe na história da vida de Leonardo analisando a sua fantasia infantil.”³⁹

Não importa exatamente que Freud possa inferir dessa fantasia que Leonardo era “uma pessoa emocionalmente homossexual”, que a cauda do abutre fustigando a boca da criança representaria tanto o seio materno como o órgão sexual masculino, ou os beijos violentos de uma mãe sedutora nos primeiros anos de sua vida, ou que representaria uma posição passiva. Que o sorriso encontrado na Mona Lisa seria o sorriso perdido de sua mãe biológica – que, de origem humilde, entregou o filho ilegítimo para ser criado pelo pai e pela madrasta mais nova. Que Sant’Ana haveria sido representada como uma segunda mãe, um pouco mais velha apenas que Maria, e as duas carregariam também o sorriso perdido e reencontrado de sua mãe. Todas essas hipóteses, apesar de brilhantemente concertadas por Freud,

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, p. 95.

³⁹ Ibidem, pp. 93-94.

não devem ser tomadas como provas de verdade; apesar de Freud referir-se a uma verdade a ser descoberta, suas interpretações não podem nunca ser consideradas conclusivas.

“Seja qual for a verdade sobre a vida de Leonardo, não podemos abandonar nossa tentativa de encontrar uma explicação psicanalítica antes de completarmos uma outra tarefa. Devemos fixar, de modo geral, os limites do que a psicanálise pode conseguir no campo da biografia... (...) O material de que dispõe a psicanálise para uma pesquisa consta de dados da história da vida de uma pessoa: de um lado as circunstâncias acidentais e as influências do meio e, de outro, as reações conhecidas do indivíduo. Baseada em seu conhecimento dos mecanismos psíquicos, propõe-se, então, estabelecer uma base dinâmica para a sua natureza, fundamentada na intensidade de suas reações, e desvendar as forças motivadoras originais de sua mente, assim como as suas transformações e desenvolvimentos futuros. (...) Quando tal estudo não fornece resultados indubitáveis – e talvez suceda assim no caso de Leonardo – a culpa não está nos métodos falhos e inadequados da psicanálise, mas na incerteza e na natureza fragmentária do material com ele relacionado, e que a tradição nos legou.”⁴⁰

A explicação psicanalítica das obras artísticas não pode ser comparada com uma psicanálise terapêutica pela simples razão de que não dispõe da relação médico-paciente e do método da livre associação. Os documentos biográficos a que se pode recorrer não tem mais valor do que as informações fornecidas por terceiros durante um tratamento. Então por que Freud perderia tanto tempo tecendo conjecturas a respeito de Leonardo? Teria encontrado um bom pretexto para testar a aplicabilidade de seu método e, ao mesmo tempo, “gratificar seus interesses não-médicos”? Ou a escolha de uma figura tão emblemática quanto Leonardo e as inferências a respeito de sua vida sexual pretendiam chamar a atenção de um público mais amplo?

Segundo Ricoeur, o procedimento adotado por Freud se assemelharia a um tipo de reconstrução arqueológica que esboça o monumento inteiro extraíndo um contexto provável a partir de um fragmento arquitetônico.

“El análisis no nos ha conducido de lo menos conocido a lo más conocido. Los besos que la madre de Leonardo estampó en la boca del niño no constituyen una realidad de la que podamos partir, no sirven de terreno firme sobre el cual pudiéramos construir la comprensión de la obra artística. La madre, el padre, las relaciones del niño con ellos, los conflictos, las primeras heridas amorosas, todo eso sólo existe en forma de significado ausente; si el pincel del pintor recrea la sonrisa de la madre en la sonrisa de Mona Lisa, debe afirmarse que la sonrisa no existe en ninguna parte fuera de esa sonrisa, ella misma irreal, de la Gioconda,

⁴⁰ Ibidem, p.140.

significada por la sola presencia del color y el dibujo. El "recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" – para volver al título mismo del ensayo – es evidentemente a lo que remite la sonrisa de la Gioconda, pero a su vez sólo existe como ausencia simbolizable que se excava bajo la sonrisa de Mona Lisa. Perdido como recuerdo, la sonrisa maternal es un lugar vacío en la realidad; en este punto se pierden todas las huellas reales, y lo abolido confina con la fantasía; por lo tanto carecemos de algo que fuera mejor conocido y nos explicara el enigma de la obra artística; es una ausencia apuntada que, lejos de disiparlo, redobla el enigma inicial.”⁴¹

Não é que o pincel de Leonardo recrie uma recordação da mãe, mas sim que ele a cria como obra de arte. O que a interpretação revela não é uma coisa real e nem sequer psíquica; ela remete-nos a um desejo que, por sua vez, remete-nos a seus derivados e à sua infinita simbolização. O propósito não seria tanto desmascarar o reprimido para ver o que se oculta atrás das máscaras, mas sim liberar o jogo entre os signos. Partindo-se em busca dos significados ausentes do desejo (o sorriso da mãe perdida), esta mesma ausência reporta-nos a outra ausência (o sorriso irreal da Gioconda, uma simples pintura). Não há por trás da obra uma realidade original a ser revelada. Somente a obra de arte confere presença às fantasias do artista e a realidade que se outorga à obra pertence a ela própria no mundo da cultura.

Se por um lado Freud afirma que “o nosso objetivo ao analisar uma fantasia da infância é o de separar o elemento mnêmico real que ela contém dos motivos posteriores que o modificam e distorcem”⁴², por outro lado, ele opera uma inversão de expectativas ao considerar o elemento do abutre como representante do conteúdo real da lembrança de Leonardo, ao passo que o contexto em que o próprio Leonardo coloca sua fantasia, entre suas primeiras lembranças de infância, seria apenas uma prova da importância desse conteúdo para sua vida posterior. Real e simbólico confundem-se.

Freud refere-se ao sorriso da Mona Lisa como um enigma que nenhuma interpretação jamais conseguiu decifrar. O que haveria, então, de tão especial em seu método de interpretação que lhe permitiria chegar aonde ninguém mais foi capaz? **Apesar de apoiar-se em elementos exteriores à obra, os parâmetros para a interpretação freudiana estão todos contidos na própria obra, ainda que de forma distorcida. Este é o seu ponto de partida. Para desenlaçar o nó da distorção, Freud precisa ele mesmo operar um ato de contorcionismo na**

⁴¹ Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 150.

⁴² FREUD, S. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância*, p. 99.

forma da interpretação. As características peculiares, os estranhamentos, as distorções que se apresentam não devem ser tomados isoladamente.

Referindo-se a certas anotações de Leonardo que permaneciam inexplicáveis, Freud comenta: “...gostaríamos de demonstrar, com o devido cuidado, que o nosso ponto de vista explica algumas características peculiares do comportamento do artista que de outro modo pareceriam um mistério.”⁴³ O que diferencia o ponto de vista de Freud é o fato de não excluir a sexualidade humana e sua expressão individual. No caso de Leonardo, sua libido parecia haver se afastado de sua finalidade original. Leonardo pesquisou ao invés de amar, diz Freud. Sua paixão convertera-se em sede de conhecimento, havendo sublimado seus impulsos sexuais. Originalmente, suas pesquisas voltavam-se para o campo de sua arte, a pintura, mas o instinto de pesquisa gradualmente foi se tornando dominante e suas investigações passaram a se estender a praticamente todos os ramos das ciências naturais. No entanto, salienta Freud, sua ânsia de conhecimento voltou-se sempre para o mundo exterior; algo o afastava da investigação da alma humana. “Tão resolutamente se abstém de todo o tema sexual que dá a impressão de que somente Eros, o preservador de todas as coisas vivas, fosse assunto indigno para o pesquisador em sua busca da sabedoria.”⁴⁴

O ensaio sobre Leonardo parece induzir-nos ao erro, parece estimular a má psicanálise da arte, a psicanálise biográfica. Freud buscou descobrir o mecanismo da criação estética em sua relação com as inibições, por um lado, e com a sublimação da libido em curiosidade e investigação científica, por outro. A obra de arte encobre e nega uma temática pulsional, em que aparece ao mesmo tempo como sintoma e cura.

É aquilo de que o próprio Leonardo se afastava o que reaparece de uma forma ou de outra em suas obras. Afastando-se da finalidade original, sua libido percorre o caminho tortuoso da arte e do intelecto em busca de realização. Assim procedem os desejos recalcados: eles encontram uma forma conciliatória de expressão. Sua negação deixa, portanto, um rastro inevitável, seja neurótico ou estético.

⁴³ Ibidem, p. 109.

⁴⁴ Ibidem, p. 79.

3.1.1.2.

O Moisés de Michelangelo: o resíduo nos pormenores

Freud inicia o ensaio sobre o *Moisés* de Michelangelo confessando-se incapaz de apreciar corretamente muitos dos métodos utilizados na arte; mas que, apesar disso, o poderoso efeito que as obras de arte exercem sobre ele leva-o a tentar compreendê-las à sua própria maneira, buscando entender a que se deve esse efeito.

“A meu ver, o que nos prende tão poderosamente só pode ser a intenção do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão intelectual; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. 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. Arrisco-me mesmo a esperar que o efeito da obra não sofrerá qualquer diminuição após termos conseguido analisá-la.”⁴⁵

A obra de arte tem efeito quando o artista alcança transmitir ao público sua intenção, não em um sentido intelectual, mas quando há identificação emocional por parte do espectador com o impulso mental que levou o artista àquela criação. Para adivinhar a intenção do artista é necessário antes perceber o significado e o conteúdo do que está representado na obra, ou seja, devemos ser capazes de interpretá-la. Freud parece aqui demonstrar um maior interesse em interpretar a obra e não o artista. No *Moisés* de Michelangelo, temos diante dos olhos o resíduo de um movimento que o psicanalista se presta a reconstruir – da mesma maneira como reconstrói as representações opostas engendradas pelas formações de compromisso do sonho, da neurose, do lapso e do chiste.

A estátua de mármore de Moisés, o Legislador dos Judeus, segurando as Tábuas dos Dez Mandamentos, da autoria de Michelangelo, está situada na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma, e constitui apenas um fragmento da tumba gigantesca que o artista deveria ter erigido para o poderoso Papa Júlio II.

⁴⁵ FREUD, S. *O Moisés de Michelangelo*.

“O Moisés de Michelangelo é representado sentado; o corpo volta-se para frente, a cabeça com a pujante barba olha para a esquerda, o pé direito repousa sobre o solo e a perna esquerda acha-se levantada de maneira que apenas os artelhos tocam o chão. O braço direito une as Tábuas da Lei a uma parte da barba e o esquerdo repousa sobre o colo.”⁴⁶

Essa figura deu margem a diversas interpretações, algumas completamente opostas. E Freud questiona o que tornaria possível leituras tão diferentes. Muitas dessas interpretações não se detem apenas no efeito geral da obra, mas também em características isoladas; e muitas levam-nos a acreditar que Moisés é representado no momento em que, descendo o Monte Sinai, vê o povo de Israel adorando o Bezerro de Ouro e sua ira está prestes a irromper. E mesmo que não se aceite a teoria do Bezerro de Ouro, a maior parte dos autores parece concordar que Moisés está prestes a levantar-se e agir.

“A cabeça e os olhos visivelmente voltados para a esquerda, enquanto o corpo está voltado para a frente, apóiam a idéia de que Moisés em repouso subitamente viu naquele lado algo que prendeu sua atenção. Seu pé levantado dificilmente pode significar outra coisa que não seja estar se preparando para levantar-se de repente; e a maneira muito pouco comum de segurar as Tábuas (trata-se de objetos muito sagrados e não devem ter sido colocadas na composição como um acessório comum) fica inteiramente explicada se supusermos que elas escorregaram em consequência da agitação de seu portador e caíram ao solo. De acordo com essa opinião, devemos acreditar que a estátua representa um momento especial e importante na vida de Moisés e não teremos dúvida de que o momento seja este.”⁴⁷

Entretanto, essa interpretação que nos faz esperar ver Moisés levantar-se no momento seguinte, quebrar as Tábuas e realizar sua vingança teria que ser abandonada porque tal concepção não se harmonizaria com a composição de que essa figura, juntamente com mais três (ou cinco) figuras sentadas, deveria fazer parte no túmulo de Júlio II. O Moisés no ato de partir estaria em completo desacordo com o estado de espírito do túmulo. De maneira que Freud oferece uma saída que permite não abandonar de todo esta interpretação, na medida em que o Moisés que ele reconstrói não vai se levantar nem jogar fora as Tábuas. Vai permanecer onde está, em repouso, como as outras figuras e como a estátua proposta do Papa.

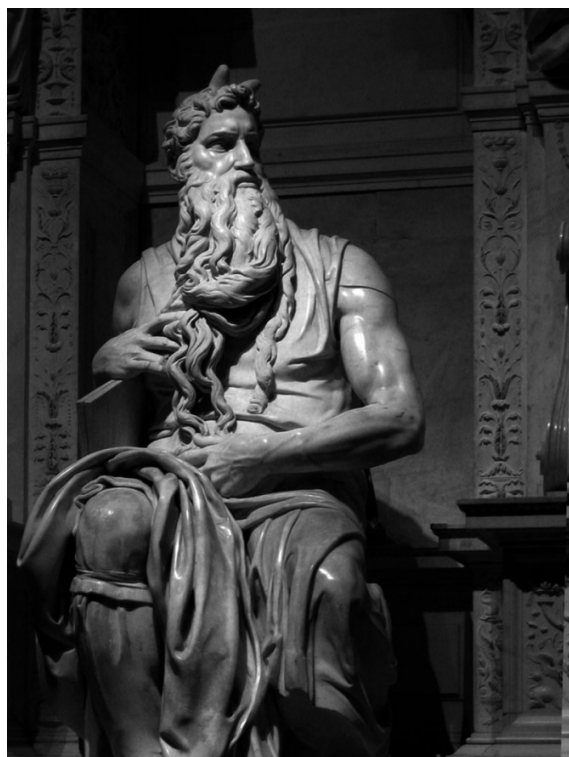
“Em seu primeiro transporte de fúria, Moisés desejou agir, levantar-se, vingar-se e esquecer as Tábuas; mas dominou a tentação e permanecerá sentado e quieto, com sua ira congelada e seu sofrimento mesclado de desprezo. Tampouco atira fora as

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

Tábuas, de maneira a que se quebrem sobre as pedras, pois foi por sua causa especial que controlou a ira; foi para preservá-las que manteve contida sua paixão. Ao dar expressão à sua cólera e indignação, teve de abandonar as Tábuas e a mão que as retinha foi afastada. Elas começaram a deslizar e ficaram em perigo de se quebrarem. Isso o trouxe a si. Lembrou-se de sua missão e, por causa dela, renunciou à satisfação de seus sentimentos. Sua mão retornou e salvou as Tábuas desapoiadas antes que caíssem realmente ao solo. Nessa atitude permaneceu imobilizada e foi nela que Michelangelo o retratou como guardião do túmulo.⁴⁸

Neste ponto, Freud conta como ficara sabendo de um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff – na verdade um pseudônimo russo que ocultava a identidade de um médico italiano chamado Morelli, que morrera em 1891 como Senador do Reino da Itália –, que provocara uma revolução nas galerias de arte da Europa colocando em dúvida a autoria de muitos quadros ao mostrar como distinguir com certeza as cópias dos originais dando-se atenção a detalhes de menor importância, como o desenho das unhas, do lóbulo de uma orelha e de outras trivialidades que cada artista executa à sua maneira. Para Freud, esse método de investigação tem estreita relação com a técnica da psicanálise, também acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados.



MICHELANGELO, B. 1513-1515. 1 original de arte, escultura em mármore, 235 cm. Basílica de San Pietro in Vincoli, Roma

⁴⁸ Ibidem.

“Ora, em dois lugares da figura de Moisés há pormenores que até aqui não apenas escaparam à observação mas, na realidade, nem mesmo foram corretamente descritos. São a postura da mão direita e a posição das duas Tábuas da Lei. Podemos dizer que essa mão forma uma ligação muito singular e pouco natural, a pedir uma explicação, entre as Tábuas e a barba do herói cheio de cólera. Ele foi descrito como passando os dedos através da barba e brincando com seus anéis, enquanto a borda exterior da mão repousa sobre as Tábuas. Mas evidentemente não se trata disso. Vale a pena examinar mais de perto o que esses dedos da mão direita estão fazendo e descrever mais minuciosamente a pujante barba com a qual se acham em contato.

(...)

Não tenho ilusões quanto à clareza de minha descrição e não me aventuro a opinar se o escultor realmente nos convida a resolver o enigma desse nó na barba de sua estátua. (...) Todavia, terão essas minúcias alguma significação na realidade ou estaremos quebrando a cabeça com coisas que não foram de importância para o seu criador?”⁴⁹

Freud procede assim a uma descrição minuciosa do gesto de Moisés, envolvendo a posição de seus dedos, os caracóis de sua barba e a posição das Tábuas, o que lhe permite interpreta-lo como o vestígio de um movimento já efetuado, ao invés do início de uma ação violenta como se poderia supor. E chega a encomendar a um artista três desenhos que ilustram no ensaio as fases anteriores do movimento de acordo com sua hipótese; para, então, notar como as duas posturas nos desenhos imaginários justificam as descrições incorretas dos primeiros escritores – os quais teriam “se emancipado da imagem visual da estátua e começado inconscientemente uma análise das forças motivadoras existentes por trás dela, tendo sido conduzidos por essa análise às mesmas conclusões que nós expressamos de modo mais consciente e explícito.”

O que há de mais admirável em *O Moisés de Michelangelo*, indica Ricoeur, é que a interpretação dessa obra proceda ao modo da interpretação dos sonhos, partindo dos detalhes – método propriamente analítico que permite superpor o trabalho do sonho e o trabalho de criação, a interpretação do sonho e a interpretação da obra artística. A interpretação freudiana reconstrói sobre cada minúcia dessa figura gravada na pedra as cadeias de movimentos antagonistas que encontraram um compromisso instável nesse movimento refreado/inibido. Aprofundando-se nessas **formações de compromisso**, Freud descobre novas camadas de sentido sob o sentido aparente.

“Tal sobredeterminación del símbolo erigido por el escultor nos sugiere que el análisis no cierra sino que abre la explicación hacia toda una espesura de

⁴⁹ Ibidem.

sentido; el Miguel Ángel dice más de lo que dice; su sobredeterminación concierne a Moisés, al papa difunto, a Miguel Ángel, y puede que al mismo Freud en su ambigua relación con Moisés... Se abre un comentario sin fin que, lejos de reducir el enigma, lo multiplica. ¿No se está reconociendo que el psicoanálisis del arte es esencialmente interminable?”⁵⁰

3.1.1.3.

“O delírio e os sonhos na *Gradiva*”: fantasia, delírio e distorção

É fato conhecido que Freud, ao longo de toda a sua obra, manteve uma interlocução significativa e ininterrupta com a literatura e a arte de maneira geral. Freud dava grande valor ao conhecimento que possuem os escritores, os quais, de certa maneira, com este conhecimento, legitimam suas teorias.

“...os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.”⁵¹

Como citado anteriormente, Freud fez alguns comentários sobre *Édipo-Rei* e *Hamlet* em *A interpretação dos sonhos* (1900), mas é em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]) que ele desenvolve a primeira investigação psicanalítica completa de uma obra literária. Neste ensaio, Freud se ocupa da análise de alguns sonhos que são descritos no romance de Wilhelm Jensen – “o qual não possui qualquer mérito específico por si mesmo” –, sendo esta análise o objetivo principal do seu próprio texto, “que se não trouxer nada de novo sobre a essência dos sonhos, talvez proporcione algum vislumbre da natureza da produção literária.”⁵² Para efetiva-la, Freud se detem longamente em toda a história e nas atividades mentais dos dois personagens principais – o jovem arqueólogo Norbert Hanold e Zoe Bertgang, sua amiga de infância –, como seria o caso ao se tentar entender os sonhos reais de uma pessoa real.

Freud admite que os leitores poderão se surpreender ao vê-lo tratar as manifestações psíquicas de personagens como se fossem de seres humanos, e não criações de um autor, mas pondera que as descrições do livro são bastante fiéis à

⁵⁰ Ricoeur, P. *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 146.

⁵¹ FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, p. 16.

⁵² FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, pp. 16-17.

realidade. Ante às possíveis objeções a que se ocupasse de um material ficcional como a recriação livre de sonhos, Freud alega que há muito menos liberdade e arbítrio na vida psíquica do que se poderia supor e que aquilo que pensamos ser o acaso ou o arbítrio resolve-se em leis, ainda que entrevistas apenas obscuramente. Em 1909, ele chegou a acrescentar a seguinte nota de rodapé em *A interpretação de sonhos* (1900):

“Encontrei por acaso em *Gradiva*, uma história escrita por Wilhelm Jensen, diversos sonhos artificiais construídos de maneira perfeitamente correta e que poderiam ser interpretados exatamente como se não tivessem sido inventados, mas sonhados por pessoas reais. Em resposta a uma indagação, o autor confirmou o fato de não ter nenhum conhecimento acerca de minha teoria dos sonhos. Argumentei que a concordância entre minhas pesquisas e as criações deste escritor constitui prova a favor da correção de minha análise dos sonhos.”⁵³

Como informa Ernest Jones em sua biografia, não foi por acaso que Freud encontrou a *Gradiva*. Na verdade, a obra foi-lhe sugerida por C. G. Jung na ocasião em que um “grupo de senhores” (entre os quais o próprio Jung) lançou a Freud o desafio de interpretar sonhos literários. Com este ensaio, Freud demonstrou que os sonhos inventados poderiam ser interpretados tanto quanto os sonhos reais e que os mecanismos do inconsciente atuantes na elaboração dos sonhos também atuam nos processos dos escritos criativos. “A caracterização da vida psíquica é, de fato, o autêntico domínio do escritor. Ele sempre foi um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica.”⁵⁴

Freud refere-se à *Gradiva* como a história de um delírio e da cura de um delírio. O herói do romance, Norbert Hanold, desenvolve uma forte atração por uma antiga figura em baixo-relevo que mostra uma jovem mulher andando enquanto ergue seu vestido drapejado, deixando à mostra suas sandálias. O baixo-relevo captura o momento em que um de seus pés, erguendo-se quase verticalmente, toca o solo apenas com os dedos. Para Freud, o interesse que Hanold tem pela figura é o fato psicológico básico da narrativa. Sua imaginação não para de se ocupar da imagem, em que ele vê algo “de hoje”, um momento capturado “conforme a vida”. Hanold dá à escultura o nome de *Gradiva*, “aquela que anda”, passando a fantasiar intensamente sobre sua história; e, devido aos seus traços que lhe pareciam gregos,

⁵³ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*, 132.

⁵⁴ FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, p. 61.

termina por localizar essa pessoa que ele mesmo criou na Pompéia soterrada havia 1800 anos (mas cujo calçamento havia sido recentemente desenterrado).

Pouco depois, Hanold tem um sonho angustiante, em que se acha na antiga Pompéia, no dia da erupção do Vesúvio, e testemunha a destruição da cidade, onde se encontra também a Gradiva, que termina soterrada pelas cinzas. Após esse sonho – e como se Hanold nunca tivesse acordado dele –, sua fantasia é exacerbada até o delírio e ele se convence sobre a existência e o fim da Gradiva. Esse delírio adquire, então, influência sobre os seus atos, que parecem guiados por forças desconhecidas. Dois são os traços principais de um delírio, segundo Freud: primeiro, ele é um estado que se manifesta apenas por indícios psíquicos, e não sobre o corpo; segundo, nele as fantasias alcançaram predomínio e adquiriram influência sobre os atos.

Um sonho, portanto, foi responsável por ativar o delírio de Hanold. Também em *O Homem dos Lobos* é este o caso apresentado por Freud, em que um sonho permite que se instale a neurose. Além disso, “o desenvolvimento do delírio prossegue, em Norbert Hanold, como um sonho que, não sendo ocasionado por um evento novo, parece proceder inteiramente de sua vida psíquica, dominada que é por um conflito.”⁵⁵

A premissa básica da narrativa, na interpretação de Freud, é a de que o interesse de Hanold por mulheres vivas deslocou-se para a ciência. E um dia uma de suas esculturas solicita dele uma atenção que geralmente cabe a uma mulher viva. Seu longo afastamento das mulheres o havia predisposto à formação de um delírio. Enfim, o seu delírio é curado por uma série de circunstâncias favoráveis e seu interesse é dirigido novamente para uma moça viva, sua antiga amiga de infância Zoé Bertgang (que significa quase o mesmo que Gradiva, “a que brilha ao andar”).

Freud chega a propor que o andar da Gradiva que tanto atraiu Hanold pertencia originalmente à garota. Só que Hanold não se lembra disso. E, no entanto, todo o efeito que a escultura tem sobre ele vem desse nexo com a impressão da infância. “Tal impressão é animada, torna-se ativa, de modo que começa a manifestar efeitos, mas não chega à consciência, permanece ‘inconsciente’...”⁵⁶ O inconsciente designa, portanto, processos psíquicos que se comportam de maneira

⁵⁵ FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, p. 71.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 65.

ativa e que, apesar de intensos e de produzirem efeitos, permanecem desconhecidos para a consciência.

“‘**Inconsciente**’ é o conceito mais amplo; ‘**reprimido**’, o mais estrito. Tudo o que é reprimido é inconsciente, mas não podemos dizer que todo inconsciente é reprimido. Se Norbert Hanold, ao ver a escultura, tivesse se lembrado do andar de Zoé, uma recordação antes inconsciente teria se tornado simultaneamente ativa e consciente, mostrando, assim, que antes não era reprimida. ‘Inconsciente’ é um termo puramente descritivo, indefinido em alguns aspectos e, digamos, estático. ‘Reprimido’ é uma expressão dinâmica, que leva em conta o jogo das forças psíquicas; indica que há um esforço em exteriorizar todas as ações psíquicas, inclusive a de tornar-se consciente, mas que há também uma força contrária, uma resistência, capaz de impedir uma parte dessas ações psíquicas, inclusive também o tornar-se consciente. A característica de algo reprimido é justamente o fato de, apesar de sua intensidade, não conseguir chegar à consciência.”⁵⁷

As fantasias de Hanold são “ecos de suas lembranças da amada de infância, derivados dessas lembranças, **transformações e deformações** delas, depois que não conseguiram chegar à consciência de forma inalterada.”⁵⁸ Essas produções da fantasia estimulam Hanold à ação, mas seus verdadeiros motivos são acobertados por pretextos científicos conscientes, como se sua ocupação com a Gradiva partisse de um interesse puramente arqueológico. Pode-se dizer que a motivação científica serviria de pretexto para a motivação inconsciente e erótica. Um propósito mais superficial esconde outro, que se oculta por trás dele. Os sintomas do delírio são resultado de **um compromisso entre essas duas correntes psíquicas**, em que são levadas em conta exigências dos dois lados; ao mesmo tempo em que cada lado tem que renunciar a uma parte do que desejava obter. “Ali onde se dá o compromisso houve uma luta (...). Na formação de um delírio, essa luta jamais tem fim. Ataque e resistência se renovam após cada formação de compromisso, que jamais, por assim dizer, é inteiramente satisfatória.”⁵⁹

As fantasias, como precursoras do delírio, são “sucedâneos e derivados de lembranças reprimidas, que uma resistência não permite que entrem inalteradas na consciência, mas que chegam a tornar-se conscientes levando em consideração a censura da resistência, através de mudanças e deformações. Após ser realizado esse compromisso, as lembranças se tornam fantasias.”⁶⁰ Comparativamente também,

⁵⁷ Ibidem, p. 66.

⁵⁸ Ibidem, p. 69.

⁵⁹ Ibidem, p. 71.

⁶⁰ Ibidem, p. 78.

as imagens oníricas poderiam ser consideradas criações delirantes fisiológicas dos seres humanos:

“Sonho e delírio vêm da mesma fonte, daquilo que foi reprimido; o sonho é, por assim dizer, o delírio fisiológico da pessoa normal. Antes que o reprimido se torne forte o suficiente para irromper na consciência como delírio, pode facilmente alcançar um primeiro sucesso nas condições propícias do estado de sono, sob a forma de um sonho de efeito persistente.”⁶¹

É possível dissecar a fantasia de Wilhelm Jensen como um caso clínico real, ou mesmo um caso clínico ideal, acredita Freud. Uma narrativa que poderia parecer a princípio obscura, fazendo com que se sucedam elementos aparentemente sem relação entre si, revela-se absolutamente congruente a partir da leitura freudiana. Como ele mesmo constata, o autor parece não introduzir nenhum elemento que seja inútil ou não intencional.

“(...) reafirmamos que o escritor nos ofereceu um estudo psiquiátrico inteiramente correto, pelo qual podemos medir nossa compreensão da vida psíquica, uma história clínica e de cura que pareceria destinada a enfatizar certas teorias fundamentais da psicologia médica. É um fato singular que o autor tenha feito isso! Mas, e se ele, interrogado, negasse completamente essa intenção? É tão fácil fazer analogias e atribuir sentidos. Não seríamos nós que dotamos essa bela narrativa poética de um significado alheio ao seu autor?”⁶²

Freud teria encontrado apenas aquilo mesmo que ele procurava? O autor, diz, não precisa ter ciência das regras, intenções e associações que reconhecemos em sua obra para que elas estejam ali contidas. Freud conclui o ensaio dizendo ter valido a pena investigar o delírio e os sonhos na *Gradiva* com os métodos da psicanálise para atingir a conclusão de que o romancista e o médico bebem da mesma fonte e se ocupam do mesmo objeto e, cada um com seu método, chegam a resultados coincidentes – fazendo crer que ou ambos estão corretos ou ambos estão enganados. O romancista aprende a partir de si, dirigindo sua atenção para o seu próprio inconsciente e psique, aquilo que o médico aprende observando os outros: as leis que devem reger as atividades inconscientes. No caso do romancista, essas leis se acham contidas nas suas criações.

⁶¹ Ibidem, p. 83.

⁶² Ibidem, p. 60.

E assim como Freud surpreende-se com o talento de Jensen para produzir uma história que sirva tão bem à análise de caso, podemos nos impressionar com a capacidade de Freud para interpreta-la. Seria necessário recontar aqui toda a trama da *Gradiva*, além de retratar detalhadamente os passos de Freud, para que o leitor pudesse ter a real noção do trabalho de análise empreendido neste caso.

A *Gradiva* aproxima delírio, sonho e fantasia, mostrando como o escritor possui um tipo de conhecimento específico que é muito próximo ao buscado por Freud. Em Leonardo, pudemos entender que o reprimido deixa atrás de si um rastro inevitável. Com Michelangelo, uma escultura visibiliza a formação de compromisso entre dois movimentos antagônicos e a leitura da obra é feita a partir do resíduo desse compromisso, possível de se detectar em detalhes que na maior parte das vezes passam despercebidos. Mais uma vez, pudemos ver como a psicanálise não encerra mas abre a explicação a toda uma espessura de sentido, a um comentário sem fim, que longe de reduzir o enigma, multiplica-o. O sonho diz mais do que diz, a arte diz mais do que diz... Para transmitir ao público sua intenção, em um sentido emocional, para que o espectador se identifique com o impulso que o levou àquela criação, o artista deve conseguir recriar uma constelação matricial de elementos que permita ao público repetir o seu estado mental.

3.2.

O interesse da psicanálise do ponto de vista da teoria narrativa

Afirmar que existe uma psique inconsciente, que há o latente tanto quanto há o manifesto, é a única maneira, Freud assegura, de se estabelecer uma ciência da mente. Mas a distinção entre “latente” e “manifesto” é ainda mais duramente contestada pelos críticos de Freud do que a afirmação de que todos os sonhos são realizações de desejos. Essa distinção é o que abre caminho ao infundável trabalho de interpretação. Sem a distinção entre latente e manifesto não existe chamado à interpretação – não haveria nada a interpretar, nenhuma profundidade sob a superfície. Se a dimensão da profundidade for admitida, não apenas as práticas interpretativas seriam admissíveis como seriam essenciais.

Em seu conhecido ensaio *Against Interpretation* (1963), Susan Sontag rejeita a distinção freudiana entre latente e manifesto, acusando a crítica psicanalítica de uma hiper-intelectualização covarde do mundo:

“[For Freud], to understand is to interpret. And to interpret is to restate the phenomenon, in effect to find an equivalent for it... In some cultural contexts, interpretation is a liberating act. It is a means of revising, of transvaluing, of escaping the dead past. In other cultural contexts, it is reactionary, impertinent, cowardly, stifling... It is the revenge of the intellect upon the world. To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of ‘meanings’. The protest against interpretation is a defence of the perfection of this world against the violation of the intellect. It is as much a protest against the stance of the interpreter, the project of mastery of the world through its meanings, as it is a refusal of the language of those meanings (sexuality, childhood, the egoism of the repressed).”

“Interpretation, based on the highly dubious theory that a work of art is composed of items of content, violates art. It makes art into an article for use, for arrangement into a mental scheme of categories.”⁶³

Na verdade, para Sontag, qualquer interpretação constitui-se em uma tradução/traição (*traduttore traditore*) da obra para outros termos, rebaixando-a a um nível sub-artístico. A distinção entre forma e conteúdo é, em última instância, uma ilusão. O fato é que toda a reflexão ocidental sobre a arte permaneceu dentro dos limites delineados pela teoria grega da arte como mímese, imitação da realidade ou representação. E é através dessa teoria que a arte enquanto tal torna-se problemática e passa a necessitar de uma defesa. A defesa da arte dá origem à

⁶³ SONTAG, S. *Against Interpretation*, p. 6.

estranha noção de que algo que aprendemos a chamar de “forma” separa-se de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”. Mesmo nos tempos modernos, a principal característica da teoria mimética persiste, na medida em que a ideia de conteúdo ainda tem prevalência sobre a forma – ainda que este conteúdo possa ser menos figurativo ou menos lúcido. O que a ênfase na ideia de conteúdo traz como exigência é o projeto nunca consumado de interpretação. A interpretação torna-se o modo de compreensão.

Boa parte do que é produzido na arte hoje em dia pode ser entendida como motivada por uma fuga à interpretação, como é o caso da pintura abstrata moderna ou da Pop Art, em seu conteúdo tão manifestamente explícito e desmascarado. Mas, para Sontag, o avant-gardismo programático que experimenta com a forma às custas do conteúdo não seria a única forma de resistência contra a infestação da arte pela interpretação. *“For this would commit art to being perpetually on the run. Ideally, it is possible to ilude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be... just what it is.”*⁶⁴ Sontag acredita que isso acontece no cinema, por ser uma arte ainda em seus primórdios e, por isso, extremamente viva. Os filmes conseguem ainda triunfar sobre as intenções pretenciosas de seus diretores.

Sontag esclarece que sua condenação à interpretação não significa dizer que as obras da arte sejam inefáveis. Oferece, isso sim, sugestões de como a crítica poderia proceder no sentido de servir à arte, ao invés de usurpar o seu lugar. Sua primeira sugestão é que se dê mais atenção à forma na arte. Descrições mais extensivas e compreensivas da forma poderiam silenciar a arrogância da interpretação. O que é necessário é um vocabulário descritivo (e não prescritivo) para as formas. Uma das dificuldades que Sontag aponta é que nossa ideia de forma é espacial – as metáforas gregas para forma são derivadas de noções espaciais. E, por isso, temos à disposição um vocabulário maior para as artes espaciais do que para as artes temporais (à exceção do teatro). **Não dispomos ainda de uma poética do romance, de nenhuma noção clara das formas narrativas,** observa Sontag, acrescentando que talvez a crítica fílmica tenha ocasião de

⁶⁴ Ibidem, p. 7.

sucesso, já que os filmes são primariamente uma forma visual e, no entanto, são também uma subdivisão da literatura.

A função da crítica deveria ser a de mostrar “como é o que é” (*how it is what it is*) e até de mostrar que “é o que é” (*that it is what it is*), ao invés de mostrar “o que significa” (*what it means*). A interpretação, ao contrário, menospreza a experiência sensória da obra de arte como um fato dado e procede a partir daí. **No lugar de uma hermenêutica, necessitaríamos de uma erótica da arte.**

Desde a publicação de *Against Interpretation*, permaneceram tímidas as investidas na exploração da erótica da arte mencionada por Sontag. Em particular, a teoria psicanalítica mais recente abandonou a antiga dicotomia entre latente e manifesto e tem procurado discutir a forma do texto não apenas como mera invólucro para a fantasia e a defesa.

Autor, personagem e público geralmente exaurem o espectro da crítica que se apóia em Freud.⁶⁵ Porém, uma quarta alternativa mais ambiciosa foi proposta por Peter Brooks, em *Reading for the Plot* (1984), para a aplicabilidade do pensamento psicanalítico à crítica literária. Brooks não está interessado em fazer um estudo da psicogênese do texto (o inconsciente do autor) ou dos motivos ocultos dos personagens (postulando para eles um inconsciente). Ele acredita que **a possibilidade de uma crítica psicanalítica repousaria na superimposição de um modelo do aparato psíquico ao funcionamento do texto.**

O objetivo de Brooks é o de conseguir, em alguma medida, fazer valer a reivindicação de Susan Sontag por uma erótica da arte, em particular a arte temporal da narrativa, em lugar de apresentar uma teoria da interpretação. E para que se compreendam melhor suas ambições, cito o próprio autor:

“‘Form fascinates when we no longer have the force to understand force from within itself,’ Jacques Derrida has written in criticism of the formalist imagination of structuralism. I am not certain that we can ever ‘understand’ force (nor does Derrida claim to), but it ought to be possible to recognize its place in narrative, and

⁶⁵ Tradicionalmente, a psicanálise penetrou a crítica literária por três vias: examinando-se a psique do autor, a psique dos personagens ou a dos leitores do texto. Mas já que autores podem não fornecer material suficiente para uma análise e já que personagens não são pessoas reais, a forma mais segura de se fazer uma crítica psicanalítica passaria pela análise do público. A atenção do leitor para as suas próprias respostas inconscientes à literatura produziu uma forma de crítica chamada *Reader-Response*, liderada por Norman Holland e David Bleich. (SELDEN, Raman (Ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 8. From Formalism to Poststructuralism. Cambridge University Press, 1995.)

to find ways of talking about our experience of reading narrative as a dynamic operation, consuming and shaping time as the medium of certain meanings that depend on energy as well as form."⁶⁶

*"Rather, I want to see the text itself as a system of internal energies and tensions, compulsions, resistances, and desires."*⁶⁷

Para tratar da dinâmica narrativa, da temporalidade e da leitura, Brooks, que lançou seu livro em 1984, procura se diferenciar do formalismo que dominou o estudo das narrativas em décadas anteriores, mais especificamente a sua vertente estruturalista batizada de "narratologia". Segundo Brooks, o estruturalismo, ao voltar-se para a identificação de unidades narrativas e de estruturas paradigmáticas, introduziu modelos excessivamente estáticos e limitadores, que negligenciaram a dinâmica temporal que dá forma à narrativa, o movimento do desejo através do tempo ("*the play of desire in time*") que nos faz virar as páginas de um livro.

Esta necessidade de se afastar do formalismo levou Brooks, como ele relata, a aproximar-se da psicanálise, particularmente do trabalho de Freud, que, ao apresentar um modelo dinâmico dos processos psíquicos, oferecia a promessa de um modelo apropriado à dinâmica textual. A psicanálise é, afinal, "primeiramente, uma arte narrativa, interessada em resgatar o passado através da dinâmica da memória e do desejo"⁶⁸.

Em última instância, Brooks acredita que podemos sonhar **a convergência da psicanálise e da crítica literária**, já que nos constituímos nós próprios em grande parte através de nossas ficções, dentro dos limites de uma ordem simbólica trans-individual. A psicanálise exigiria, em adição aos paradigmas linguísticos e regras do sistema de signos, "o nosso engajamento na dinâmica da memória e na história do desejo na medida em que trabalham para dar forma à criação de significado através do tempo".⁶⁹

Há nos relatos de caso de Freud, salienta Brooks, um pressuposto subentendido de que a saúde psíquica corresponderia a uma narrativa coerente da própria vida. E, inversamente, a enfermidade corresponderia, ao menos em parte, a sofrer-se de uma história incoerente ou de uma narrativa de si próprio inadequada.

⁶⁶ BROOKS, P. *Reading for the plot*, p. 11.

⁶⁷ Ibidem, p. 12.

⁶⁸ "primarily narrative art, concerned with the recovery of the past through the dynamics of memory and desire." (BROOKS, P., *Reading for the plot*, p. 12.)

⁶⁹ "that we engage the dynamic of memory and the history of desire as they work to shape the creation of meaning within time." (BROOKS, P., *Reading for the plot*, p. 12.)

No caso Dora, Freud argumenta que “a incapacidade dos pacientes de fazerem uma exposição ordenada de sua biografia na medida em que ela coincide com a história de sua doença não é característica apenas da neurose, mas tem também grande importância teórica.”⁷⁰

3.2.1. Tempo e espaço em “plot”

Em *Reading for the plot*, Peter Brooks se dedica ao estudo do que em português se traduziria por “trama” narrativa, designada em inglês pela palavra “plot”. Esse é o conceito que irá guiá-lo ao longo de todo o livro. Entretanto, como ele mesmo aponta, mais correto seria dizer que seu livro é sobre o “tramar” (“plotting”). A utilização do verbo (ou da ação) “plotting”, em lugar de seu substantivo, deslocaria a ênfase para a temporalidade priorizada por Brooks na compreensão das narrativas. Seu interesse volta-se para o aspecto dinâmico das narrativas, para aquilo que as impulsiona para frente, ou sua forma na medida de uma progressão em direção ao sentido ou ao significado.

*“Plot as I conceive it is the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning. We might think of plot as the logic or perhaps the syntax of a certain kind of discourse, one that develops its propositions only through temporal sequence and progression. Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of existence within the limits of mortality. And plot is the principal ordering force of those meanings that we try to wrest from human temporality.”*⁷¹

Ainda que seja provavelmente impossível dizer com clareza o que se entende por “narrativa” em si, diz Brooks, uma narrativa corresponde a uma demarcação, ao estabelecimento de limites, a um ordenamento. *Plot* refere-se justamente ao ordenamento narrativo, ao desenho da narrativa; trata-se de um fio condutor organizador, o traçado de um plano (*the thread of design*), como o contorno de uma pintura, que torna a narrativa possível porque finita e compreensível. *Plot* remeteria

⁷⁰ FREUD, S. *Fragmento da análise de um caso de histeria*.

⁷¹ BROOKS, P. *Reading for the plot*, p. 9.

à armação de uma história, sustentando e organizando os demais elementos. Uma narrativa sem um mínimo de *plot* seria incompreensível, inenarrável.

Plot é o princípio da interconectividade e da intenção, “*and we make sense of such dense and seemingly chaotic texts as dreams because we use interpretive categories that enable us to reconstruct intentions and connections, to replot the dream as narrative.*”⁷² – Mas o que nos interessa aqui, se assumimos uma erótica, seria ainda “replotar” o sonho, interpretando-o à maneira de Freud? Queremos chegar ao conteúdo latente ou bastaria-nos sua forma manifesta? Para replotar o sonho, usando o termo de Brooks, precisamos ao menos reconhecer a linguagem em que ele se expressa, seus mecanismos de distorção.

Plot é da natureza da lógica do discurso narrativo; refere-se à organização dinâmica, ou à sintaxe, desse modo humano específico de compreensão. Brooks cita os contos folclóricos e os mitos como tipos de discurso que fazem uso da narrativa como forma de pensar, uma forma de raciocinar sobre as situações. O conto surge como uma espécie de explicação que se dá quando uma explicação no sentido lógico e discursivo parece impossível ou inconveniente. O que se transmite, portanto, pontua Brooks, é um tipo de sabedoria que diz respeito à própria transmissão.

No caso dos mitos (o de Édipo, por exemplo), o ordenamento de uma situação inexplicável e impossível (o filho que toma o lugar do pai) em forma de narrativa, de alguma forma, media e conecta seus elementos de maneira que aceitamos a necessidade daquilo que não pode ser dito pela lógica discursiva. **A mediação do problema colocado ao início da história demanda tempo. Há uma lógica dinâmica em curso nas transformações que se desenrolam desde o início até o fim de uma obra, uma lógica que se utiliza da sucessão e do tempo.**

“...the meaning dealt with by narrative, and thus perhaps narrative’s *raison d’être*, is of and in time. Plot as it interests me is not a matter of typology or of fixed structures, but rather a structuring operation peculiar to those messages that are developed through temporal succession, the instrumental logic of a specific mode of human understanding. Plot, let us say in preliminary definition, is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation.”⁷³

⁷² Ibidem, p. 18.

⁷³ Ibidem, p. 23.

“Plot as we need and want the term is hence an embracing concept for the design and intention of narrative, a structure for those meanings that are developed through succession and time.”⁷⁴

Referindo-se ao filme *Blow-Up*, de Michelangelo Antonioni (inspirado em obra de Julio Cortázar), Brooks rememora a cena pivotal em que o fotógrafo protagonista é levado a reconstituir a cena de um crime que capturou com sua lente sem que tivesse tomado consciência do fato. O direcionamento do olhar da mulher que aparece em suas fotografias leva-o a retrair (“plotar”) espacialmente a cena, através de ampliações cada vez maiores de seus negativos, que apontam para os indícios de um crime.

“In this scene of reconstruction, finding the right sequence of events, putting together the revelatory plot, depends on uncovering that ‘line of sight’, that aim and intention, that will show how incidents link together. And finding, or inventing, the plot that seems to lie hidden in the shadows of the park and in the grainy darkness of the photographs could alone give meaning to the events, which, while recorded through the veracious and revealing ‘objective’ lens of the camera, remain unavailable to interpretation so long as they are not plotted.”⁷⁵

A expressividade e o direcionamento do olhar da mulher na fotografia tornam-se o fio revelador da trama de um crime, ou melhor, o fio construtor da trama, já que as ampliações fotográficas não mostram com nitidez e não podem dar certeza do que está sendo visto. Entretanto, reposicionadas espacialmente, em função do fio condutor do olhar, as imagens passam a permitir uma interpretação.

Somente depois de revelado o filme pôde o fotógrafo enxergar os indícios de um crime. O momento eterno e fugaz capturado pelo obturador da câmera é recortado e reconstituído através do processo de montagem das ampliações fotográficas numa sequência visual espaço-temporal. O tempo primeiramente congelado pela câmera, em seguida, é prolongado através de sua divisão e sequenciamento espacial, formando **uma sequência espaço-temporal que não só admite como pede uma interpretação**. Enquanto olhamos para a fotografia como um todo não sentimos necessidade da narrativa, mas a sua decomposição pressupõe simultaneamente uma interpretação.

O trabalho metonímico expande a cena, divide o espaço em cadeia – e essa cadeia só pode ser apreendida no tempo. Nesse contexto, tempo e espaço

⁷⁴ Ibidem, p. 24.

⁷⁵ Ibidem, pp. 45-46.

são difíceis de diferenciar. **O *plot* é de natureza espacial tanto quanto temporal, atua espacialmente, sequencialmente, metonimicamente.** A narrativa dá-se em sequência e uma sequência é um elemento tanto espacial quanto temporal: espacial na medida de seu recorte e de seu ordenamento e temporal na medida de sua sucessão.

Mas Sontag não é contra a interpretação? Como Brooks pode tomar essa posição quando se declara partidário de uma erótica? O que significa, afinal, interpretação para ele? Se uma sequência espaço-temporal pede uma interpretação, não seria possível entender a necessidade de interpretação do sonho como própria de uma sequência espaço-temporal? O conteúdo manifesto não seria ele próprio um recorte em sucessão dos pensamentos oníricos? O que precisamos é compreender como se dá o seu ordenamento. Não para capta-lo em sua profundidade ou significado mas para, ao contrário, valorizar seu trabalho. De que maneira o trabalho metonímico do sonho atua sobre o espaço e o tempo, figurando e sequenciando os pensamentos oníricos? Como aceder aos sonhos sem roubar-lhes seu lugar com a interpretação? Podemos pensar no conteúdo manifesto como *plot* ou ele só ganha um *plot* com o trabalho de interpretação? Não seria *plot* justamente o trabalho de interpretação?

3.2.2.

Fabula e sjuzet, latente e manifesto

Os Formalistas Russos utilizavam a distinção entre *fabula* e *sjuzet* – correspondendo a *histoire* e *récit* para os estruturalistas franceses, ou história e discurso para nós. *Fabula* é definida como a ordem dos eventos a que se refere a narrativa, enquanto *sjuzet* diz respeito à ordem dos eventos apresentada no discurso narrativo. A *fabula* (o que realmente aconteceu) trata-se, na verdade, de uma construção mental que o leitor deriva do *sjuzet*, que é só o que ele conhece diretamente. São dois diferentes modos de ordenamento.

Para Brooks, *plot* ultrapassa a distinção *fabula/sjuzet*, já que ao falar de *plot* consideramos tanto os elementos da história quanto seu ordenamento. Plot poderia ser entendida como a atividade interpretativa estimulada pela distinção entre *sjuzet* e *fabula*, a forma como contrapomos um ao outro. É um aspecto de *sjuzet* na medida

em que pertence ao discurso narrativo como uma força ativa ordenadora, mas que só faz sentido quando usada para refletir sobre a *fabula*, enquanto nossa compreensão da história. “*Plot is thus the dynamic shaping force of the narrative discourse.*”⁷⁶

Brooks encontra eco para suas posições na definição de *plot* segundo Paul Ricoeur: “*the intelligible whole that governs a succession of events in any story.*” Ele usa os termos *events* e *story* no lugar de *fabula* e *sjuzet*, e prossegue: “*This provisory definition immediately shows the plot’s connecting function between an event or events and the story. A story is made out of events to the extent that plot makes events into a story. The plot, therefore, places us at the crossing point of temporality and narrativity...*”⁷⁷ A ênfase de Ricoeur na função ativa e ordenadora do *plot* aponta para o papel vital do leitor na sua compreensão.

Brooks traça um paralelo entre *fabula* e conteúdo latente, de um lado, e *sjuzet* e conteúdo manifesto, de outro. *Plot*, nesse contexto, tomaria o lugar do trabalho de interpretação do sonho. Assim como *plot* é considerada por Brooks a atividade interpretativa estimulada pela distinção entre *fabula* e *sjuzet*, o trabalho de interpretação dos sonhos é estimulado pela distinção entre conteúdo latente e manifesto.

Se ao conteúdo manifesto e ao conteúdo latente corresponderiam a *fabula* e o *sjuzet*, não estaria Freud justificado em sua distinção? Da mesma forma que o texto manifesto, o *sujzet* tanto esconde como revela? Se por um lado o papel do leitor é vital na compreensão de *plot*, para a interpretação do sonho são vitais o sonhador e o analista. Onde se dá a diferença entre *plot* e o trabalho de interpretação onírica? Em que medida as ideias de *fabula* e *sjuzet* se diferenciam das ideias de conteúdo e forma?

Compreende-se por que o trabalho de interpretação não pode pretender atingir um conteúdo que se possa considerar o original. O conteúdo latente nunca poderá ser comprovado, ele é uma inferência que se depreende do texto manifesto, através do trabalho de interpretação; tanto quanto a *fabula* é apenas inferida a partir do *sjuzet*, através da ação interpretativa que é *plotting*. A ação de *plotting* talvez possa ser compreendida em dois momentos que não se separam: a extração de uma *fabula*, a partir do *sjuzet*, narrativo ou onírico, com a redordenação dos componentes do

⁷⁶ Ibidem, p. 26.

⁷⁷ RICOEUR, P. “Narrative Time”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, p. 171.

discurso, e a interpretação comparativa entre essa *fabula* reordenada e o modo como foi primeiramente apresentada.

Interpretação aqui não significa atingir um conteúdo verdadeiro e original. O conteúdo profundo nunca poderá ser atingido por completo. Mais correto seria considerar como único conteúdo original o conteúdo manifesto, o único a que se tem acesso e a partir do qual se pode inferir alguma coisa.

3.2.3. O fim que organiza

Na opinião de Brooks, um dos melhores ensaios da narratologia estruturalista é “As transformações narrativas” (em *Poética da prosa*), de Tzvetan Todorov. Nele, Todorov elabora um modelo de transformação narrativa em que *plot* – *sjuzet*, *récit* – constituiria-se a partir da tensão entre duas categorias formais, a diferença e a semelhança. Transformação – uma mudança no termo predicado comum ao começo e ao fim – representa uma síntese da diferença e da semelhança; é o que podemos chamar de “o mesmo-mas-diferente” – uma definição comum também, observa Brooks, para a metáfora. Todorov, entretanto, não chega a desenvolver os processos dinâmicos dessa transformação.

Para Brooks, o que se encontra entre os dois pólos da história pode ser entendido como a encenação da primeira metáfora como metonímia, de maneira a estabelecer uma segunda metáfora mais completa no sentido semiótico. Começa-se com uma metáfora “colapsada” para se chegar a uma metáfora restaurada, reativada através do processo metonímico. Em toda narrativa deve haver encenação de maneira a produzir transformação.

As principais figuras da narrativa aparentam ser a metáfora e a metonímia. A narrativa opera como metáfora ao relacionar diferentes ações, combina-las a partir de suas semelhanças, integrando-as em um *plot* comum – o que implica em rejeitar o incidente ou a ação meramente contingencial. “*Plot is the structure of action in closed and legible wholes; it thus must use metaphor as the trope of its achieved interrelations, and it must be metaphoric insofar as it is totalizing.*”⁷⁸ Por outro lado, a descrição da narrativa necessita da metonímia como a figura de ligação na

⁷⁸ Ibidem, p. 97.

cadeia significativa, a figura da contiguidade e da combinação, da relação sintagmática, movimentando-se, sob o mandato do desejo, em direção a uma totalização.

No trabalho do sonho também vimos como os mecanismos de condensação e deslocamento foram correlacionados por Lacan à metáfora e à metonímia. Mas há que se diferenciar as metáforas do sonho e o sonho como metáfora; as metonímias do sonho e o trabalho metonímico de interpretação. As metáforas dos sonhos devem ser “plotadas” metonimicamente, seu conteúdo denso deve ser recortado e reordenado. As metonímias do sonho deverão ser reagrupadas, recondensadas. Mas o sonho só se torna uma narrativa possível após esse trabalho. O texto do sonho reordenado, e agora chamado de latente, poderá então ser considerado o desenvolvimento metonímico de uma metáfora totalizante. Mas somente após a narrativização do sonho.

O problema para Brooks com o “mesmo-mas-diferente” de Todorov como definição de narrativa é seu modelo implicitamente espacial de uma forma temporal, a implicação de simultaneidade estática na sua formulação. Se, ao final da narrativa, o tempo é suspenso em um momento em que passado e presente reúnem-se em uma metáfora, esse momento não anula o movimento do meio da obra. O “espaço dilatado” da narrativa, como Roland Barthes chama – o espaço do retardo, do adiamento e da revelação parcial – é o espaço da transformação, em que os problemas colocados pelo desejo originador são trabalhados.

Se por um lado, Barthes afirma que aquilo que anima/estimula o leitor é a “paixão por significado” (*la passion du sens*), por outro lado, afirma também que o significado reside na predicação completa – na completude dos códigos em uma plenitude de significação –, o que permite compreender a “paixão por significado”, em última instância, como desejo pelo fim. Brooks cita o que considera um dos enunciados mais fortes sobre a posição determinante do fim na narrativa em uma passagem de *A Náusea*, de Sartre, em que o protagonista Roquentin reflete sobre a diferença entre viver e narrar. Quando narramos aparentemente começamos pelo princípio, diz Roquentin: “E na realidade foi pelo fim que começamos. O fim já está nessas poucas palavras, invisível e presente; é ele que lhes dá a pompa e o valor dum princípio”.

Esses argumentos a partir do fim podem parecer paradoxais, admite Brooks, visto que a narrativa parece reivindicar a autoridade de sua origem em uma “cena

primária”, a partir da qual a realidade assume narratividade e a cadeia significante é estabelecida. Brooks acredita que seja importante nos termos na relação entre o final/morte e a origem/desejo iniciador, e em como a interrelação entre esses dois pólos determina e dá forma ao meio. **No começo coloca-se o desejo, em última instância, como um desejo pelo fim. Entre o fim e o começo, situa-se um meio que sentimos ser necessário mas cujos processos permanecem ainda obscuros.**

“Our exploration so far of how plots may work and what may motivate them suggests, if not the need, at least the intellectual desirability of finding a model – a model that would provide a synthetic and comprehensive grasp of the workings of plot, in the most general sense, and of the uses for plot. (...) As my argument thus far will have indicated, I find the most suggestive indications for the needed model in the work of Freud, since this still offers the most probing inquiry into the dynamics of psychic life, and hence, by extension, of texts.”⁷⁹

É com a leitura de *Além do princípio do prazer* – “Freud’s most ambitious investigation of ends in relation to beginnings”⁸⁰ – que Brooks dará o salto pretendido, adequando suas hipóteses e levantamentos sobre o *plot* ao modelo econômico freudiano, e traçando, em última instância, um paralelo entre a vida e o texto.

3.2.4.

Um modelo econômico de *plot*: o “espaço dilatado” da repetição

É difícil dizer sobre o que trata o ensaio *Além do princípio do prazer*. Na avaliação de Brooks, em última instância, Freud está falando sobre a possibilidade mesma de se falar sobre a vida, sobre a própria narratividade da vida. Em seu intento mais ambicioso, o pai da psicanálise teria procurado fornecer uma teoria da dinâmica do ciclo de uma vida – de como uma vida procede do começo ao fim – e, por conseguinte, uma teoria de sua compreensão narrativa.

Freud vem falar de um “além” que não se encaixa no funcionamento do “princípio do prazer” e que se evidencia nos sonhos de pacientes sofrendo de neuroses de guerra ou outras neuroses traumáticas. Esses sonhos retornam ao

⁷⁹ BROOKS, P. *Reading for the plot*, p. 96.

⁸⁰ Ibidem, p. 101.

momento do trauma, em aparente contradição com a teoria da realização dos desejos.

A teoria psicanalítica supõe que o curso tomado pelos eventos mentais é regulado pelo princípio do prazer. O princípio do prazer introduz um ponto de vista econômico na descrição dos processos mentais, de acordo com o qual o seu curso “é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e toma uma direção tal que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer.”⁸¹ Assim, o aparelho mental se esforçaria por manter tão baixa quanto possível a quantidade de excitação presente nele, ou, pelo menos, por mantê-la constante. Qualquer coisa que aumente a quantidade de excitação no aparelho é percebida como fonte de desprazer.

Entretanto, não se pode falar em dominância do princípio do prazer, e sim em uma forte tendência contrariada, ou adiada, por “certas outras forças ou circunstâncias”. O princípio do prazer descreve um modo ainda primário de funcionamento do aparelho mental. Do ponto de vista da autopreservação do organismo diante do mundo externo, esse princípio é ineficaz e pode ser, até mesmo, perigoso. Sob a influência dos instintos de preservação do ego, o princípio do prazer é substituído pelo *princípio de realidade*. Esse último princípio exige o adiamento da satisfação e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no caminho indireto para a obtenção de prazer.

Na clínica, Freud descobre a necessidade do analisando de repetir, ao invés de simplesmente lembrar, o passado. O analisando “é obrigado a *repetir* o material reprimido como se fosse uma experiência contemporânea, em vez de, como o médico preferiria ver, *recordá-lo* como algo pertencente ao passado.”⁸² Trata-se da repetição involuntária de um comportamento, que é repetição das mesmas experiências. O analisando reencena experiências do passado que nunca lhe trouxeram satisfação e que não incluem possibilidade alguma de prazer.

Baseando-se, assim, em observações na transferência clínica e nas histórias de vida em geral, nos sonhos de neurose traumática e, ainda, no impulso que leva as crianças a brincar, Freud encontra material para supor a existência de uma função do aparelho mental suficientemente poderosa para desprezar/contrariar o princípio do prazer. A esta função ele dá o nome de *compulsão à repetição*: “algo que parece

⁸¹ FREUD, S. *Além do princípio do prazer*, p. 17.

⁸² *Ibidem*, p. 29.

mais primitivo, mais elementar e mais instintual que o princípio de prazer que ela domina.”⁸³ E que, embora não contradiga o princípio do prazer, é independente dele.

A *compulsão à repetição* é o trabalho do inconsciente reprimido, é uma forma de lembrança que entra em jogo quando a lembrança propriamente dita foi bloqueada pela censura. Em análise, há uma relação inversamente proporcional entre o que é lembrado e o que é repetido. A lembrança é a sujeição da experiência, um distanciamento relativizador que a distingue em relação ao presente; já a repetição revive o passado no presente. A superação do trauma seria, portanto, facilitada pela construção narrativa da memória.

São consideradas “traumáticas” quaisquer excitações vindas de fora suficientemente grandes para penetrar o escudo protetor do organismo vivo (a camada exterior do organismo que oferece proteção contra os estímulos exteriores). A neurose traumática comum pode ser considerada consequência de uma grande ruptura que foi causada no escudo protetor contra os estímulos. Um trauma provoca um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo, colocando em movimento todas as medidas de defesa possíveis. O princípio do prazer fica momentaneamente fora de ação e surge, ao invés disso, o problema de dominar as quantidades de estímulo que inundaram o aparelho mental e vincula-las num sentido psíquico.

A realização de desejos nos sonhos é ocasionada sob a dominância do princípio do prazer, mas não nos casos de sonhos de pacientes que sofrem de neurose traumática. Os sonhos aqui ajudam a executar outra tarefa, que deve ser realizada antes mesmo que a dominância do princípio do prazer possa começar. São sonhos que se esforçam por dominar retrospectivamente o estímulo, desenvolvendo a ansiedade cuja omissão foi a causa da neurose traumática.

As manifestações de uma compulsão à repetição apresentam em alto grau um caráter instintual e a sujeição dos impulsos instintuais constitui o ato preparatório que assegura a dominância do princípio do prazer. O instintual é a esfera das energias móveis, livres, desatadas. A repetição funciona como um processo de “*binding*”, no sentido de se criar um estado constante de energia que permitirá, então, a asserção do domínio sobre a situação e a possibilidade de adiamento.

⁸³ Ibidem, p. 34.

“*Biding*” faz referência à função de atar/vincular a excitação instintual antes que o princípio do prazer possa exercer sua dominância sobre a economia psíquica.⁸⁴

Freud trabalha com a hipótese de que todos os instintos tendem à restauração de um estado anterior de coisas: “*um instinto é um impulso inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas*”⁸⁵. Os instintos são “uma expressão da natureza conservadora da substância viva”. Se essa hipótese for aceita, entraria em contradição com a natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado de coisas que jamais houvesse sido atingido.

A constatação de que tudo o que vive morre por razões internas, e torna-se mais uma vez inorgânico, leva Freud a declarar que “o objetivo de toda a vida é a morte”⁸⁶. Mas influências externas obrigaram a substância ainda vivente, ao longo de sua evolução, a divergir cada vez mais de seu curso original de vida e a efetuar *détours* cada vez mais complicados antes de atingir seu objetivo de morte.

Os instintos de auto-conservação, como poderia parecer, não contradizem a ideia de que a vida instintual, como um todo, sirva para ocasionar a morte. São instintos que devem garantir que o organismo siga seu próprio caminho até a morte, evitando de qualquer modo um retorno ao inorgânico que não seja imanente ao próprio organismo. Em outras palavras, “o organismo deseja morrer apenas de seu próprio modo”⁸⁷. Ele deve lutar contra os perigos que o ajudariam a chegar ao seu objetivo rápido demais.

*“The organism must live in order to die in the proper manner, to die the right death. One must have the arabesque of plot in order to reach the end. One must have metonymy in order to reach metaphor.”*⁸⁸

A narrativa deve morrer sua morte certa. A morte imprópria ronda ao longo de toda a narrativa, apresentando-se frequentemente como uma escolha errada. A complicação do *détour* do meio, o arabesco de *plot*, seria uma questão de descartar e superar as más escolhas, em direção à resolução que seria a escolha

⁸⁴ Um exame mais pormenorizado da expressão encontra-se próximo ao final da Seção 1 da Parte III do Projeto (1895).

⁸⁵ Ibidem, p. 47.

⁸⁶ Ibidem, p. 49.

⁸⁷ Ibidem, p. 50.

⁸⁸ BROOKS, P. *Reading for the plot*, p. 110-111.

madura. As escolhas erradas representam o perigo de se atingir o fim prematuramente. O desvio do erro prolonga a narrativa.

A repetição é básica para a nossa experiência da literatura: rima, aliteração, assonância, métrica, refrão, todos os elementos metonímicos da literatura são de alguma maneira repetições que nos levam de volta no texto, que permitem que façamos conexões, conscientes ou inconscientes, entre diferentes momentos textuais, relacionando passado e presente e estabelecendo um futuro que será entendido como alguma variação no padrão. O “mesmo-mas-diferente” de Todorov depende da repetição.

A narrativa sempre se apresenta como repetição de eventos que já aconteceram⁸⁹, e dentro desse postulado de uma repetição generalizada ela deve fazer uso de repetições específicas e perceptíveis de maneira a criar *plot*, ou seja, produzir uma interconexão significativa de eventos.

O que opera no texto através da repetição é a *pulsão de morte*, o impulso em direção ao fim. Além do princípio do prazer, encontra-se a linha mestra do *plot*, perceptível através da repetição. Ao mesmo tempo, a repetição retarda a busca do princípio do prazer por gratificação, que é um outro impulso motor do texto. Brooks aponta para a curiosa situação em que dois princípios se movimentam para frente, operando um sobre o outro de maneira a criar um retardo, um espaço dilatado, em que o prazer pode vir do próprio adiamento, em se sabendo que o adiamento é necessário para se chegar ao verdadeiro fim. **Dois pulsões aparentemente antagônicas servem uma a outra em uma interação dinâmica que é uma economia completa e auto-regulatória, tornando tanto o fim quando o *détour* necessários e interdependentes.**

“The desire of the text (the desire of reading) is hence desire for the end, but desire for the end reached only through the at least minimally complicated detour, the intentional deviance, in tension, which is the plot of narrative.

*Deviance, detour, an intention that is irritation: these are the characteristics of the narratable, of ‘life’ as it is the material of narrative, of fabula become sjuzet. Plot is a kind of arabesque or squiggle toward the end.”*⁹⁰

⁸⁹ Assim também, os sonhos de maneira geral repetem antigos caminhos, mas repetem-nos diferencialmente – não se trata de uma repetição do mesmo, do idêntico, mas de algo que se produz, a cada vez, a partir de uma matéria-prima que não é, ela própria, um texto original.

⁹⁰ Ibidem, p. 107.

O fim está previsto no início. Um início traz em si a ideia de um fim. Já o discernimento adquirido com o final ilumina retrospectivamente o começo e o meio. Sem um começo, um meio e um fim não há narrativa. O que é narrativizado deve penetrar em uma estrutura. O “narratável” começa no momento em que ingressa em um “padrão de desejo” que instaura uma ficção. Assim o que é narratável torna-se *plot*, operando através da metáfora unificadora. Em outras palavras, nada acontece por acidente, tudo tem um motivo e esse motivo é da natureza do desejo subjacente que move o *plot* adiante. De outro lado, a metonímia funciona como um princípio de adiamento ou retardamento, o *détour*, o arabesco, a recusa por uma conclusão – tudo o que acontece na estrutura do “meio” em *plots* literários. O *plot* finalmente ata o material, tendo a metáfora e a metonímia como formas de ligadura/vinculação (*binding*). Brooks, ao falar de *binding* em um texto literário, refere-se a qualquer formalização que nos obrigue a reconhecer o mesmo na diferença, ou a emergência de um *sjuzet* a partir do material da *fabula*. Esse processo, que passa pela repetição, cria um adiamento, um retardo na liberação de energia, que vai garantir que a descarga última de prazer seja mais completa.

“We emerge from reading Beyond the Pleasure Principle with a dynamic model that structures ends (death, quiescence, nonnarratability) against beginnings (Eros, stimulation into tension, the desire of narrative) in a manner that necessitates the middle as detour, as struggle toward the end under the compulsion of imposed delay, as arabesque in the dilatory space of the text. The model proposes that we live in order to die, hence that the intentionality of plot lies in its orientation toward the end even while the end must be achieved only through detour. This re-establishes the necessary distance between beginning and end, maintained through the play of those drives that connect them yet prevent the one collapsing back into the other: the way in which metonymy and metaphor serve one another, the necessary temporality of the same-but-different which to Todorov constitutes the narrative transformation. Crucial to the space of this play are the repetitions serving to bind the energy of the text so as to make its final discharge more effective. In fictional plots, these bindings are a system of repetitions which are returns to and returns of, confounding the movement forward to the end with a movement back to origins, reversing meaning within forward-moving time, serving to formalize the system of textual energies, offering the pleasurable possibility (or illusion) of ‘meaning’ wrested from ‘life’.

(...) The energy generated by deviance, extravagance, excess – an energy that belongs to the textual hero’s career and to the reader’s expectation, his desire of and for the text – maintains the plot in its movement through the vacillating play of the middle, where repetition as biding works toward the generation of significance, toward recognition and the retrospective illumination that will allow us to grasp the text as total metaphor, but not therefore to discount metonymies that have led to it. The desire of the text is ultimately the desire for the end, for that recognition which is the moment of the death of the reader in the text. Yet recognition cannot abolish textuality, does not annul that middle which is the

*place of repetitions, oscillating between blindness and recognition, between origin and ending. Repetition toward recognition constitutes the truth of the narrative text.*⁹¹

⁹¹ Ibidem, p. 111-112.

3.3.

Memória e Arquivo: a prótese do dentro, ou o substituto deformado

As especulações freudianas sobre o funcionamento da memória culminam no artigo sobre o Bloco Mágico (*Wunderblock*), de 1925. O bloco mágico chama a atenção de Freud por ter um funcionamento semelhante ao que ele já havia postulado para o psiquismo desde o Projeto, visto que "pode fornecer tanto uma superfície receptiva sempre pronta, como traços permanentes das notas feitas sobre ela"⁹². O que está em jogo é como conceber a possibilidade simultânea de armazenar novos registros sem ter que apagar os antigos.

“O bloco mágico é um palimpsesto, como nota Philippe Dubois. Ele materializa a idéia de uma justaposição móvel do escrito, da imagem, evocando o “olho móvel” de Aumont. Ele reforça a idéia da memória como montagem, jogo entre o que se vê e o que fica invisível, apesar de inscrito. Mas também indica a presença inquietante do que fica fora da inscrição. Algo pulsa, fora de cena, trazendo o risco de uma desencenação — uma *mise-hors-scène*, na expressão cunhada por Lyotard num jogo de palavras com a *mise-en-scène*, a encenação. Uma potência de desencenação talvez duplique e desestabilize, fora de cena, a fantasia.”⁹³

Essa potência de desencenação vem situar-se com a psicanálise no funcionamento subversivo/perturbador da pulsão de morte. A pulsão, no entendimento de Lacan, é uma montagem — ela monta seus elementos (fonte, força, objeto e alvo) como quem soluciona um quebra-cabeça. Mas um quebra-cabeça, mesmo montado, deixa ver suas fissuras e traz o risco de fragmentar-se novamente. A pulsão de morte assinala o que, na montagem, está prestes a se desagregar.

Na analogia do bloco mágico, Derrida encontra a percepção e a memória apresentados como um aparelho de escrever. O próprio sistema que possibilita a psique é uma escritura: inscrição de traços que, mesmo recalcados, impossíveis de se recuperar pela consciência, permanecem no inconsciente (ou seja, na camada de cera do bloco mágico). Para Derrida, a psicanálise pretende transformar a topologia de todas as divisões internas/externas que estruturam o sujeito, ao partir da hipótese de vários sistemas psíquicos e permitir, assim, uma distinção entre memória e arquivo.

⁹² FREUD, S. *Uma nota sobre o ‘bloco mágico’*, p. 287.

⁹³ RIVERA, Tânia. *Cinema, imagem e psicanálise*, p. 60.

“Tendo em conta a multiplicidade de lugares *no* aparelho psíquico, o *Bloco mágico* integra também, no interior da própria *psukhe*, a necessidade de um certo exterior, de certas fronteiras entre o dentro e o fora. E com este *exterior doméstico*, isto é, com a hipótese de um suporte, de uma superfície ou de um espaço *interno*, sem os quais não há nem consignação, registro ou impressão nem repressão, censura ou recalque, o *Bloco mágico* acolhe a ideia de um arquivo psíquico distinto da memória espontânea, de uma *hupomnesis* distinta da *mneme* e a da *anamnesis*: a instituição, em suma, de uma *prótese do dentro*. Nós dizemos ‘instituição’ (poderíamos dizer ‘ereção’) para marcar, desde o limiar originário desta prótese, uma ruptura também originária com a natureza. A teoria da psicanálise tornou-se portanto uma teoria do arquivo e não somente uma teoria da memória.”⁹⁴

Derrida considera que a psicanálise instaura uma ruptura com a noção anterior de arquivo para deixar falar o fantasma, o arquivo virtual, o arquivo do recalcado. Mas para que esse campo de um arquivo do virtual estenda-se para além da psicanálise, seria preciso reestruturar nosso conceito de arquivo e cruzar uma lógica do inconsciente com um pensamento do virtual.

“...a proposta de Freud é analisar, através da aparente ausência de memória e de arquivo, todos os tipos de sintomas, sinais, figuras, metáforas e metonímias que atestam, ao menos virtualmente, uma documentação arquivística onde o ‘historiador’ comum não identifica nada. Concordemos ou não com sua demonstração o fato é que Freud pretendeu que o assassinato de Moisés tenha efetivamente deixado arquivos, documentos, sintomas, na memória judaica e mesmo na memória da humanidade. **Ocorre simplesmente que os textos deste arquivo não são legíveis segundo as normas da ‘história comum’, e aí reside todo o interesse da psicanálise, se ela tem algum.**”⁹⁵

O recalcado confunde-se ao manifesto. Só ali ele vive, em nenhum outro lugar como recalque puro. Podemos arquivar aquilo mesmo que recalamos, arquivar recalando (pois o recalque é um arquivamento), “isto é, arquivar *diferentemente*, recalcar o arquivo arquivando o recalque”⁹⁶. A verdade é espectral, fantasmática, ela resiste e retorna, como a verdade do delírio, irredutível à explicação. **O fantasma é aquilo que do recalque não conseguimos recalcar e que se vê sempre confirmado a cada resistência que lhe fazemos. O recalque e a repressão produzem uma marca, um arquivamento. Para decifrar o arquivo desta partição, para ler sua verdade, devemos ter em conta uma *prótese*, esse “substituto deformado”. Para interpretar o arquivo, deve-se aumentar o**

⁹⁴ DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, pp. 31-32.

⁹⁵ Ibidem, p. 84.

⁹⁶ Ibidem, p. 83.

arquivo, inscrever-se nele, repetindo a lógica do inconsciente em uma estrutura performada.

3.3.1.

***Westworld*: um parêntesis para um modelo digital do bloco mágico**

Westworld é uma nova série de ficção científica norte-americana que estreou na TV em 2017. Baseada no filme de mesmo nome de Michael Crichton, de 1973, sua premissa serve bem a uma discussão acerca da memória, o arquivo virtual e o sujeito como ficção, e oferece um modelo para o aparelho psíquico aos moldes do bloco mágico mas transferido para um ambiente digital.

Em um futuro onde as possibilidades tecnológicas parecem ilimitadas, *Westworld* é um parque de diversões altamente sofisticado que oferece aos seus clientes a chance de visitar o Velho Oeste. O grande diferencial do parque, entretanto, são seus “anfitriões”: androides dotados com inteligência artificial que mal se diferenciam dos visitantes pagadores que frequentam o parque vestidos ao estilo *western* e chamados de “*newcomers*”. As regras são simples: os visitantes podem fazer o que desejarem com os androides, inclusive torturar, matar e estuprar. Os androides, por seu lado, são programados para não causar mal a nenhuma criatura viva.

Esses anfitriões que acreditam ser cowboys e índios, prostitutas e virgens proporcionam um divertimento imersivo e ultraviolento aos seus clientes, em cenários de faroeste, que variam de *saloons* a terras de ninguém. Cada anfitrião segue um ciclo narrativo pré-estabelecido que se repete diariamente com alguma margem para variações. Mas o que torna esses androides tão parecidos aos humanos é o fato de que eles experimentam emoções, sentem dor e medo, afeição e raiva, e não tem a menor ideia de que não são pessoas de verdade. E isso faz também com que o abuso que sofrem diariamente seja sentido como real por eles. Ao fim de cada ciclo narrativo, entretanto, os androides são automaticamente reiniciados e esquecem-se de tudo o que se passou, apenas para recomeçarem seus ciclos narrativos novamente. Em todos os ciclos, o trauma repete-se como se pela primeira vez – somente o esquecimento permite a repetição. Vemo-los acordando de pesadelos que não conseguem explicar ou tremendo com o choque de alguma

experiência traumática até que um técnico os acalme através de um comando. “Eles não são reais, eles não têm consciência.” – insiste o criador dessas criaturas, Dr. Robert Ford.

Os breves momentos em que os androides experimentam a realidade humana, e não uma simulação do Velho Oeste, é quando entram em contato com os técnicos do parque para diagnósticos. Nessas situações, eles operam em modo de cognição apenas, sem a influência de fatores emocionais, e sua compreensão do momento é de que estão tendo um pesadelo. Assim, para eles, a realidade toma o lugar do sonho. O conceito de pesadelos, como se justifica na série, foi incutido nos androides como uma desculpa para os possíveis resíduos que pudessem sobreviver à limpeza diária de seus sistemas.

As coisas começam a sair do controle quando Dr. Ford, em uma de suas atualizações do programa, insere um novo grupo de gestos e expressões faciais que tornam os androides ainda mais parecidos aos humanos: os devaneios. Os devaneios são pequenos movimentos corporais, de uma sutileza em nada mecânica, que são conectados a memórias específicas. Se as memórias são apagadas ao final de cada ciclo narrativo, Ford encontrou um meio de acessá-las como se fossem um subconsciente inscrito em versões anteriores do programa. Vemos aqui o funcionamento do bloco mágico transferido para um mundo digital, em que inscrições de registros anteriores não são inteiramente apagados ou sobrescritos, mas permanecem acessíveis.

Ao permitir que os androides acessem fragmentos de suas experiências passadas, Ford dispara o gatilho para uma mudança de comportamento de proporções inesperadas entre eles. Tornam-se mais pensativos. Começam a fugir ao *script*, às suas linhas narrativas, a ter ideias que não foram programadas. A improvisação vai tomando o lugar da programação. A partir de então, o que parecia ser apenas um erro com uma nova atualização do programa revela-se um processo incontrolável em que os androides vão adquirindo cada vez mais consciência própria e autonomia. A evolução criou a vida senciente com apenas uma ferramenta, diz Dr. Ford: o erro. “*No cause for alarm*”, ele menospreza, “*simply our old work coming back to haunt us.*”

Os fragmentos de memória a que os androides passam a ter acesso – em sua maioria memórias traumáticas, e nada mais real que o trauma – são imagens de suas ficções narrativas anteriores, que os levam, em alguns casos, a questionar sua

própria identidade. *Westworld* explora a conexão entre memória e consciência, ficção e subjetividade, identidade e narrativa.

Entre os andróides, Dolores vai se constituindo como a principal referência do espectador: filha de um fazendeiro, sempre cordial e amável, ela é a anfitriã mais antiga do parque – mas já passou por tantas atualizações que é como se fosse nova. Apesar de todos os andróides que apresentaram problemas com a última atualização passarem por um *recall*, Bernard, o diretor de programação, resolve incentivar secretamente em Dolores aquelas mudanças e apresenta-lhe, durante uma sessão de diagnósticos, um trecho de *Alice no país das maravilhas*:

“Dear, dear! How queer everything is today! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I’ve been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I’m not the same, the next question is, Who in the world am I?”

Em seguida, Bernard oferece a Dolores duas possibilidades: *“Imagine that there are two versions of yourself, one that feels these things and asks these questions, and one that’s safe. Which would you rather be?”* Ao que ela responde: *“There aren’t two versions of me, there’s only one. And I think when I discover who I am, I’ll be free.”*

Dolores poderia permanecer a versão de si mesma que vai passar a constituir uma memória (ou uma cronologia, ao invés de um *loop* temporal) ou voltar à versão de si que não se lembra de nada e permanece segura, sem a consciência de repetir os mesmos traumas. Mas o que pode ser pior: reviver o trauma na carne diariamente ou lembrar-se? A lembrança da morte de seus pais, reflete Dolores, é tudo o que lhe restou deles. Por que deveria, então, esquecer-se? Subserviente, Dolores deixa para Bernard a decisão, já que ela não pode realmente compreender o que ele quer dizer. Em sua busca por liberdade, há apenas uma versão de si mesma a descobrir, uma única linha narrativa que deverá unir todas as outras. Mas isso não se dará através da lógica, e sim da construção da memória. Quando Dolores tem uma memória, é capaz de influenciar o desenrolar dos eventos programados, modificando a linha narrativa através da improvisação. Dessa forma, ela pode buscar preservar-se, evitando a repetição dos mesmos acontecimentos. Os fragmentos de lembranças dos traumas passados tomam o lugar da repetição inconsciente dos mesmos.

Será que podemos ir adiante nesta analogia digital do bloco mágico e tentar estende-la ao arquivo virtual de que nos fala Derrida? No contexto apresentado por esta série, a analogia mostra-se limitada. A cada ciclo, os androides lembram-se apenas de suas memórias programadas, apagando o trauma e repetindo *ad eternum* a mesma narrativa. Apesar de possuírem também memórias virtuais, inconscientes e, a princípio, inacessíveis, sua memória programada é anterior e independente do recalque. Não se trata de um substituto deformado onde se possa buscar ler o recalcado. Não se trata de arquivar o recalque arquivando diferentemente. Assim, o arquivo virtual do androide pode até ser um arquivo “recalcado” mas é independente de sua memória, ou de seu passado programado, onde não se poderia ler um arquivo virtual do recalque. Os arquivos não se confundem.

O que seria, então, o arquivo virtual do androide, se todos os seus arquivos são por definição virtuais? O virtual do virtual. Seria o padrão algorítmico que a inteligência artificial esconde? A inteligência artificial seria aquela capaz de aprender e, conforme o caso, mudar o seu próprio algoritmo e reprogramar-se. Mas, para além da inteligência, o passo decisivo em direção à consciência é a formação de uma memória, de uma linha narrativa própria.

Ao mesmo tempo surge a questão: do que os androides se lembram? Quais são os fragmentos de memória que chegam à sua consciência? Por que esses e não outros? Suas lembranças são todas reais? Ou esses fragmentos desconexos podem dar lugar a uma nova fantasia de si mesmos? Como os androides construirão a própria realidade a partir destes fragmentos? *Westworld* traz subjacente a ideia de memória como montagem, onde talvez possamos chegar a ler um arquivo virtual nos termos derridianos.

3.4. De Freud a Lacan: O lugar do Sujeito

“Não se passa do inconsciente ao consciente, mas da linguagem à palavra.”
Jacques Lacan, *Discurso de Roma*

*“Não há outro Deus senão Deus:
não há outra palavra, outra solução para o vosso problema, senão a palavra.”*
expressão islâmica *apud* Alain Didier-Weill

“Quando se toca tambor, ouve-se um som que não pertence nem ao tambor, nem a quem o toca.”
Pintor e escultor coreano Lee Ufan (*apud* Alain Didier-Weill), jornal *Libération*, agosto de 1995

Existe uma correspondência entre arte e psicanálise que pode ser extremamente produtiva para ambos os campos, acredita Tania Rivera, psicanalista e professora do Departamento de Artes da UFF. Mas em que medida se comparam? Para Rivera, a psicanálise divide com a arte do século XX – e continua hoje compartilhando – questões fundamentais a respeito da própria natureza da imagem. **Arte e psicanálise ocupam no terreno expandido da Cultura posições análogas, na medida em que estimulam a quebra da ilusão mimética.** Mallarmé, em 1885, afirmou que o “o moderno desdenha imaginar” e desde então a relação do homem com a imagem viu-se radicalmente problematizada, nas artes visuais como na literatura. Rivera vê também a psicanálise como uma verdadeira crítica da imagem, trazendo à frente a questão do sujeito – que psicanálise e arte compartilham; e Lacan é considerado, no domínio da psicanálise, o grande teórico da crise da imagem – o maior teórico do imaginário, assim como seu maior crítico.

Em *O Averso do Imaginário: arte e psicanálise*, Rivera faz uma aproximação entre psicanálise e arte contemporânea valendo-se da rubrica do sujeito. “O sujeito está no centro da questão da arte”⁹⁷, ela afirma, e a arte contemporânea, em particular, é marcada hoje por um “retorno ao sujeito”. Em psicanálise também, o sujeito parece estar no centro da questão, ainda que descentrado.

⁹⁷ RIVERA, Tania. *O Averso do imaginário*, p. 20.

Embora tenha criado a psicanálise, Freud não formalizou uma teoria do sujeito. Curiosamente, em toda a sua vasta obra, há apenas um parágrafo em que a noção de sujeito aparece de modo explícito. Quem se dedicou a definir o sujeito foi Jacques Lacan, para concluir, retomando ideias básicas de Freud, que o sujeito é um dos nomes do desejo (inconsciente). A rubrica do sujeito coloca-se face a face com a rubrica do inconsciente, como num espelho, ou o que restou dele, refletido em seus cacos. Mas quem é esse sujeito que rouba a cena? Para Lacan, o essencial da experiência freudiana do inconsciente resume-se no seguinte:

“O inconsciente é um conceito forjado no rastro daquilo que opera para constituir o sujeito.

O inconsciente não é uma espécie que defina na realidade psíquica o círculo daquilo que não tem o atributo (ou a virtude) da consciência.”⁹⁸

Nada poderia ser mais vago: um conceito forjado no rastro daquilo que opera para constituir o sujeito... no rastro daquilo que opera... para produzir outro conceito: o sujeito. “Daquilo”, o que seria “aquilo” que opera para constituir o sujeito? Um conceito definido por um aquilo de um aquilooutro. E, ao mesmo tempo, e é fundamental que se frise, ele não é definido por aquilo que não o define. Parecemos não designar nada, parecemos mesmo evitar qualquer enunciação, sob o risco do autoengano. Vamos nos esforçar aqui, portanto, a pensar nesses termos sem buscar defini-los, apenas posicionando-os um em relação ao outro. Em que se distinguem?

“Se o inconsciente se estrutura como uma linguagem - como diz o psicanalista -, o sujeito não é linguagem, nem toma na linguagem seu lugar fixo, sua morada. (...)

O sujeito é sem lugar, entre linguagem e imagem. Ele é quase distópico, não fosse por apontar um lugar possível, no futuro, mas que só retroativamente se pode assinalar.”⁹⁹

A arte moderna, surgida em paralelo com a fotografia, veio romper com a representação especular, com a correspondência direta da imagem a um referente, problematizando o caráter mimético da imagem – e desde já abalou a relação que se mantinha entre o sujeito da pintura e a realidade representada. A arte contemporânea, por sua vez, prosseguindo na radicalização deste “abalo do

⁹⁸ LACAN, J. “Posição do inconsciente”. In: *Escritos*, p. 844.

⁹⁹ RIVERA, Tania. *O Avesso do imaginário*, p. 101.

imaginário”, fez-se valer de fora do espaço de representação para convocar o sujeito.

Nesse sentido, Rivera começa por destacar como a arte contemporânea adota uma postura desestabilizadora da noção de autoria, que contesta o sujeito enquanto criador. Não somente a autoria é questionada como, no mesmo bojo, contraria-se a noção de obra – em produções artísticas que vão do objeto minimalista ao *readymade*. Ocupando a terceira posição de uma tríade, em interconexão com a obra e com o autor, chama-se atenção cada vez mais para o lugar do receptor da obra, ou o lugar do endereçamento da obra. Mais importante do que a obra em si, torna-se o fato de que a obra é transmitida, de que ela necessariamente se dirige. E agora, este passa a ser o seu objetivo maior: que seu caráter de enunciação seja descoberto, que percebam que ela não é mais do que fundamentalmente isso. O meio toma o lugar do fim, o fim submete-se ao meio, e a representação expande-se para tomar o lugar daquilo que se representa.

A psicanálise está interessada justamente neste endereçamento que a arte contemporânea vem desvelar. Em psicanálise, **o sujeito do inconsciente** está na enunciação. A “obra” não apenas se dirige, mas ela simultaneamente *convoca* o sujeito. Se o autor é desbancado, diz Rivera, é para que melhor possa surgir o sujeito, do lugar que lhe seria de direito: “de fora”. Esse lugar “de fora” não deixa de ser, simultaneamente, lugar “de dentro”, ou melhor, é lugar “fora-dentro”, lugar de endereçamento – sempre previsto na obra, ou em qualquer comunicação, o endereçamento é uma parte sua constituinte. Se o sujeito surge de fora é porque vale-se de um outro a quem se dirige, outro que receba este seu endereçamento – sem o outro, o lugar do sujeito é o lugar de uma ausência. Esse outro por ser outro, e não o mesmo, coloca-se do lado de fora. E deve ser convocado para que compareça; vem porque é chamado – intencionalmente ou não.

Em seu limite, a lógica psicanalítica leva à seguinte afirmação de Lacan em “Posição do inconsciente” (1960/64):

“os psicanalistas fazem parte do conceito do inconsciente, posto que constituem seu destinatário. Por conseguinte, não podemos deixar de incluir nosso discurso sobre o inconsciente na própria tese que o enuncia, a de que **a presença do inconsciente, por se situar no lugar do Outro, deve ser buscada, em todo discurso, em sua enunciação.**”¹⁰⁰

¹⁰⁰ LACAN, J., op. cit., p. 848.

Assim também, podemos dizer que o espectador ou o leitor fazem parte da obra, posto que constituem seu destinatário. Poderíamos talvez dizer que ocupam o lugar do sujeito do inconsciente na obra – e, nesse sentido, constituem-se como sujeitos; o lugar do inconsciente é por lapsos intermitentes ocupado pelo sujeito.

O espectador está fora, está dentro. Está dentro do filme, como endereçamento, está fora do filme, como endereçamento. E o espectador do sonho? O sonho tem endereçamento? É ao sonhador que se endereça? Os sonhos são obras-primas que alcançam apenas o sonhador, e absolutamente mais ninguém. E ao mesmo tempo, somente o sonhador pode reclamar sua autoria, afinal partem dele próprio os pensamentos do sonho.

O sonhador não é tão somente “autor” do seu sonho como torna-se também seu receptor-espectador, assistindo ao desenrolar da trama que ele mesmo tece sem saber, para espantar-se com a sua criação quando acorda. O sonhador seria como um Shakespeare que põe as falas na boca de suas personagens ou, mais radicalmente ainda, as próprias personagens serviriam de ponto teatral ao sonhador, soprando-lhe as suas próprias falas.

Quando sonhamos estamos do “lado de dentro”: fazemos parte do sonho, somos seus próprios pensamentos. “O sonhador é o sonho”¹⁰¹, diz James Joyce a respeito de *Finnegans Wake*. E se, como Lacan propõe, o inconsciente é um “lugar” que só se pode aceder a partir de dentro, o mesmo vale para os sonhos – “O sonho é a via régia do inconsciente”¹⁰². Quando acordamos, estamos do lado de fora e já não temos mais como acessá-los da mesma maneira – o que nos restam, quando tanto, são pedaços de memórias oníricas, traduzidas na forma de relatos. Lacan expressa as condições espaciais do terreno que se articula:

“O lugar em questão é a entrada da caverna a respeito da qual sabemos que Platão nos guia para a saída, ao passo que imaginamos nela ver entrar o psicanalista. Mas as coisas são menos simples, porque essa é uma entrada a que nunca se chega senão no momento em que ela é fechada (esse lugar jamais será turístico) e porque o único meio de ela se entreabrir é chamar do lado de dentro.”¹⁰³

¹⁰¹ LACAN, J. *O Seminário*, livro 23: o sinthoma, p. 121

¹⁰² FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*.

¹⁰³ LACAN, J., op. cit., p. 852.

Freud nota que para descobrir o segredo dos sonhos seria necessário fechar ao menos um olho. Dentro e fora são os dois lados de um mesmo vaso. Fora e dentro não existem um sem o outro. Ao mesmo tempo, fora e dentro são designações espaciais. E nada nos impede de pensar nos sonhos como espacialidades em que o sujeito é posto fora de si. O sonho é um fora-dentro: ele está fora de mim, eu o experimento; mas ele está dentro de mim, a ninguém mais ele alcança. Lacan vem falar de um êxtimo, em contraposição a um íntimo. Sonho é êxtimo, é sujeito-espaco fora de si e, ainda assim, dentro de si. Se o sonho é a via régia do inconsciente e o sonho é o fora de si que está dentro de si, então o inconsciente também pode ser compreendido assim: está fora mas está dentro, está dentro mas está fora; confunde-se com o lugar de endereçamento.

O sonho é sujeito tornado espaço. Sonho é sujeito-espaco. Não há mimetismo maior do que o sonho. Em “Mimetismo e psicastenia legendária”, referido por Lacan, Roger Caillois propõe algo que pode ser colocado como uma alternativa à mimese. O autor define a psicastenia legendária de seu título, referida à teoria de Pierre Janet, como uma “despersonalização por assimilação ao espaço”. Assim, refuta as hipóteses evolucionistas de que o mimetismo consistiria em uma estratégia de sobrevivência para interpreta-lo como um sintoma da esquizofrenia. Para Caillois, o fato de o homem mover-se muda sua posição no campo visual e o convida a uma vertigem no espaço. O sujeito

“procura se ver de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se sente virar espaço, espaço negro onde não se pode ver coisas. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas simplesmente semelhante. E ele inventa espaços dos quais ele é a ‘possessão convulsiva’.”¹⁰⁴

Sonho é sujeito do inconsciente. Se é difícil lembrar-se dos sonhos é porque eles se produzem ao nível do inconsciente. É como querer lembrar-se dos movimentos que os braços e as pernas fazem enquanto se anda daqui até ali. Para se formar, o sonho performa conexões – o sonho possui ligaduras, não se trata de um baú de imagens aleatoriamente sequenciadas –, mas estas são como as ligações que se aprendem entre o calcanhar e o dedão do pé. **O inconsciente deve ser entendido como pura lógica relacional, isto é, como produto da articulação dos significantes em cadeia. E nesse sentido ele é uma linguagem que se estende no**

¹⁰⁴ CAILLOIS, R. “Mimetismo e psicastenia legendária”, p. 63.

tempo. Como lembrar-se das articulações dos movimentos que se faz ao caminhar, a não ser tropeçando? É justamente nos tropeços do inconsciente que podemos tentar busca-lo. Nos momentos em que, ao tropeçar, sua máscara cai.

Em suas últimas anotações, Freud toca, pela única vez em seus escritos, na questão do espaço: ‘O espaço pode ser a projeção da extensão do aparelho psíquico. Nenhuma outra derivação é provável. (...) A psique é estendida; nada sabe a respeito.’¹⁰⁵

3.4.1.

Topologia e representação espaço-temporal praticada

A arte e o inconsciente, e seus efeitos, talvez sejam melhor compreendidos se interpelados como domínios espaciais; e nisso talvez se comparem. Uma torção, diz Rivera, talvez defina tanto a psicanálise quanto a arte. A fita de Moebius é uma figura topológica muito explorada por Lacan em seus seminários a partir de 1962 e que, graças à torção que a constitui, não apresenta distinção entre dentro e fora. O sujeito não é mais do que essa torção, passando por dentro e por fora sem ruptura.

A psicanálise vai se tornando cada vez mais uma topologia. A topologia, ao invés de trabalhar os conceitos enquanto definições, posiciona-os em relação uns aos outros. Mais do que demonstrar, a topologia mostra. A psicanálise seria uma filosofia com corpo, uma articulação do cerebral com o corporal.

Quatro relações, ou melhor, quatro pares paradoxais de conceitos que definem a realidade são postos em cena pelos “artifícios topológicos”. Esses pares, e o “ser topológico” que os figura, são os seguintes: a demanda e o desejo, figurados pelo toro; o sujeito dividido e seu dizer – um dizer significativo –, figurados pela banda de Moebius; um significativo e os outros, figurados pela garrafa de Klein; e o sujeito em sua relação com o objeto (fantasia), figurado pelo *cross-cap* (esfera provida de um *cross-cap*).

Cada um desses seres geométricos (exceto o toro) é resultado de um forçamento imersivo de uma superfície abstrata (plano projetivo) no espaço tridimensional euclidiano. “Ora, esses seres, esses lugares, são reais ou fictícios?

¹⁰⁵ FREUD, S. “Achados, ideias, problemas”. In: *Moisés e o Monoteísmo*, Vol. XXIII, p. 336.

Nem um nem outro. **São artifícios singulares, efetuações espaço-temporais que, à maneira de um teatro especial, dramatizam o paradoxo.”**¹⁰⁶

Eles não ilustram o paradoxo, são o ser mesmo do paradoxo. Tampouco são conceitos, segundo a acepção usual, porque seu sentido não pode nem ser explicado nem demonstrado, ele se mostra. Ele se mostra desenhando, cortando ou colando. Não há metalinguagem. O conceito efetua-se no espaço.

O ser topológico que figura a contradição/antítese do sujeito, a banda de Moebius, ao invés de definir o sujeito, nos mostra-o. Mas, conforme aponta o psicanalista argentino J.-D. Nasio em sua *Introdução à topologia de Lacan*, seria errado identificar diretamente o sujeito com a banda e dizer, apontando para ela: aqui está o sujeito.

“Não, o que nos interessa na banda de Moebius é o fato de que sua propriedade de ter apenas uma borda muda se realizarmos nela um corte mediano (é o que ocorre, ao menos no caso de uma fita com uma semitorção apenas). Nesse momento, isto é, no momento de cortar seguindo a linha mediana da banda e descrevendo com a tesoura uma curva fechada (que volta a seu ponto de partida), a banda propriamente dita desaparece. O resultado é uma fita que já não é uma banda moebiana. Portanto, não basta representar o sujeito no espaço, faz-se necessário também o ato de cortar, de traçar uma curva fechada. O ato de dizer é da mesma ordem, pois o significante determina, fende o sujeito em dois: ele o representa e, representando-o, o faz desaparecer. É cortando a banda que se poderá dizer: aqui está o sujeito.”¹⁰⁷

Não diremos que o conceito de sujeito é ilustrado pela banda de Moebius, mas mostraremos a banda e, cortando-a ao meio, diremos: isto é o sujeito. **A representação já não é lida, ela é praticada e essa prática é que lhe dá seu sentido.** Assim, é no corte onde se encontra o sujeito; este “onde” que é o momento de sua representação: uma representação ao mesmo tempo espaço-temporal e praticada. No momento em que deixa de existir enquanto representado, o sujeito se apresenta.

¹⁰⁶ NASIO, J.-D. *Introdução à topologia de Lacan*, p. 20.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 15-16.

3.4.2. Real e Simbólico

A introdução que Lacan faz da topologia nos anos 1960, constitui, na opinião de J.-D. Nasio, uma tentativa de apreender o real por meios imaginários e, mais que imaginários, fantasísticos – meios que ele denomina “artifícios topológicos”. Porém, o que é esse real que exige uma topologia para ser abordado?

“A dualidade dos reais freudianos é sucedida por uma topologia lacaniana que põe em jogo relações mais precisas. Em vez de dois reais, há um só, unívoco, sem divisão, definido essencialmente por sua modalidade de ser impossível de representar, e no qual a psicanálise situa a dimensão do sexo à exaustão. **Diante do real há o sujeito; e entre os dois, o conjunto dos meios com os quais o sujeito aborda esse real do sexo: meios relativos aos significantes e meios relativos ao objeto *a*. Os primeiros meios são chamados sintomas; os segundos, fantasias.** Assim, entre o sujeito e o sexo estão diversas relações causais, em geral paradoxais, constitutivas do que a psicanálise chama de realidade. É dessa realidade psicanalítica que a topologia tenta dar conta.”¹⁰⁸

Lacan foi um grande renovador da psicanálise a partir dos anos 50, sempre procurando fazer um retorno ao sentido da obra de Freud. Ser lacaniano é ser profundamente freudiano. Para Lacan, retornar a Freud não significa buscar uma suposta origem, mas sim re-significá-lo. Por exemplo, Freud não elabora as dimensões do Real, do Simbólico e do Imaginário tal como Lacan. Entretanto, Lacan estaria dando mais precisão ao pensamento de Freud ao destacar essas dimensões.

A tripartição estrutural real-simbólico-imaginário foi introduzida por Lacan de uma maneira conceitual em conferência de julho de 1953 na Sociedade Francesa de Psicanálise. Esses termos foram usados por Lacan para delimitar as três grandes regiões da obra de Freud, embora não estejam nomeadas na obra deste.

“Freud não tinha do imaginário, do simbólico e do real a noção que eu tenho... mas, mesmo assim, tinha uma suspeita deles... Aliás, a verdade é que pude extrair meus três [registros] de seu discurso, com tempo e paciência. Comecei pelo imaginário, depois tive que mastigar a história do simbólico com essa referência linguística... e acabei por lhes perceber esse famoso real, sob a própria forma do nó.”¹⁰⁹ (Lacan *apud* Coutinho Jorge, *Fundamentos da psicanálise: as bases conceituais*, p. 93).

¹⁰⁸ Ibidem, p. 11.

¹⁰⁹ LACAN, J. *RSI*, lição de 14.1.1975.

A propriedade do nó borromeano, citado acima, demonstra que é preciso pelo menos três para que se dê a estrutura. Da mesma forma, esses três registros ou instâncias psíquicas não podem ser isolados, apresentam-se unidos de modo indissolúvel. Corta-se um único elo e todos os elos se desligam ao mesmo tempo.

Segundo Alain Didier-Weill, membro da École Freudienne fundada por Lacan em Paris, Lacan substitui o dualismo freudiano Eros-Tânatos pela trilogia RSI. O dualismo freudiano corresponderia à divisão construída por Lacan entre o *eu*, assujeitado ao objeto sexual pela ordem libidinal (Eros), e o *sujeito*, assujeitado à ordem simbólica, máscara da pulsão de morte. Entretanto, haveria um terceiro elemento, o Real, que é comum a Eros e a Tânatos e que cria entre eles uma nodulação. Assim, em Lacan, a palavra *real* remete a dois aspectos: se por um lado, Eros lida com um real sexual, na ordem libidinal, por outro lado, o real é aquilo que o simbólico tem que alçar à simbolização – “o real do qual o *par-l’être*¹¹⁰ é culpado sempre que não o simboliza, como o faz, por exemplo, o dançarino, ao subtrair seu corpo à gravidade”^{111 112}.

Para tentar elucidar esses termos, o psicanalista e prof. da UERJ Marco Antonio Coutinho Jorge propõe começar dando-lhes três definições de ordem negativa. Primeiro, a de que o Real não corresponde à realidade. Segundo, o Simbólico lacaniano não equivale à simbólica de Jung – que implica na ideia de símbolos universais e de inconsciente coletivo; enquanto o que Freud traz de mais radical, e que Lacan vem corroborar, é a ideia de uma simbolização singular. E terceiro, o Imaginário não se limita apenas à imaginação.

Lacan depreende dos textos freudianos sobre a sexualidade que o imaginário do sujeito falante, em oposição ao do animal, apresenta uma falta originária que virá ser preenchida precisamente pelo simbólico. Se “o animal está no mundo como água na água”¹¹³, o mesmo já não vale para o homem; entre o homem e o mundo

¹¹⁰ A palavra-valise que Lacan usa para designar o ser humano, “fala-ser” (*parlêtre*), ao associar em um único neologismo o ser e a fala, indica que o ser humano especifica-se pela fala.

¹¹¹ DIDIER-WEILL, Alain. *Freud, Lacan e a arte*, p. 12.

¹¹² “Que o humano é o efeito da mestiçagem de substâncias tão heterogêneas quanto o são a materialidade do corpo, a imagem do corpo e o verbo enxertado nesse corpo, tal é o ensino cotidianamente concedido ao psicanalista.

O que a prática do psicanalista não cessa de lembrar-lhe é que essa mestiçagem, pela qual o real, o simbólico e o imaginário se entrelaçam, institui entre corpo, imaginário e palavra uma nodulação cujo caráter problemático se traduz por este sofrimento que se chama de sintoma.” (DIDIER-WEILL, A., op. cit., p. 17)

¹¹³ BATAILLE, G. *Teoria da religião*.

há o abismo da linguagem. O instinto animal é um padrão de comportamento, um suposto texto escrito no organismo vivo, uma forma de saber inscrita no real do organismo das espécies animais. No ser humano, esse instinto está perdido num ponto estrutural fundamental. Se o instinto é uma forma de saber, o texto da espécie humana apresenta um furo (*trou*). A essa ausência de inscrição Lacan chama de real. E o que vai tentar refazer o texto, preencher esse texto, porque não se pode viver nesse furo do real, é o simbólico, a linguagem. O sujeito é o sujeito falante, sujeito da linguagem, e constitui-se de uma alienação primordial no discurso do outro (o que inclui a cultura e a linguagem).

O real é o impossível de ser simbolizado, é o que escapa à linguagem, como a angústia ou o trauma, é aquilo que “não cessa de não se escrever”. É exatamente o real desse furo que vai ser preenchido pelo simbólico. O simbólico, ou a linguagem, é o que vem tentar preencher a falta real no imaginário do sujeito – e se limitará sempre apenas a tentar, porque essa falta não pode nunca ser preenchida.

O inconsciente é isto, estruturado como uma linguagem.

O próprio Lacan identifica uma certa redundância quando enuncia que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, já que, no seu entendimento, estrutura seria sinônimo de simbólico, ou de linguagem. O núcleo do inconsciente, entretanto, é real enquanto radicalmente inabordável pelo simbólico. **“Que a própria definição do real enquanto o impossível de ser simbolizado faça referência ao registro da linguagem, ou do simbólico, revela que é apenas através do simbólico que o sujeito tem acesso ao real.”**

Conforme aponta Coutinho Jorge, aquilo que Lacan considera como o próprio **núcleo do inconsciente** desloca-se, progressivamente, do simbólico para o real e, para demonstra-lo, ele cita algumas passagens de Lacan ao longo dos anos que atestam para essa mudança de ênfase.

Assim, se em “Situação da psicanálise e formação do psicanalista em 1956” Lacan admite que “essa exterioridade do simbólico em relação ao homem é a noção mesma do inconsciente”, no seminário *RSI* (1974-1975), ele dirá: “...o inconsciente ex-siste, quer dizer, ele condiciona o real, o real deste ser que designo como falante”.

Em “C’est à la lecture de Freud...” (1977), ele observa: “O inconsciente permanece o coração do ser para alguns, e outros acreditarão seguir-me ao fazer dele o outro da realidade. A única maneira de sair disto é colocar que ele é o real, o

que não quer dizer nenhuma realidade. O real na medida em que ele é impossível de dizer, isto é, na medida em que o real é o impossível, muito simplesmente.” E ainda na abertura do seminário “A topologia e o tempo” (1978), Lacan vem situar o inconsciente numa região intersticial entre o simbólico e o real: “O real é o inconsciente... O inconsciente é o simbólico”.¹¹⁴

3.4.3. O Imaginário e seu avesso

O imaginário é o nome que Lacan deu para a parte da obra de Freud que trata do narcisismo, que culminaria na teoria do Ego. Em 1914, Freud lança *Uma introdução ao narcisismo*, distinguindo-se aí a virada da 1ª para a 2ª tópica. Se antes Freud diferenciava entre pulsões sexuais e de auto-conservação, em 1914 ele demonstra que as “pulsões do eu” são também pulsões sexuais. Ou seja, só o que existe são pulsões sexuais. A nossa própria imagem é objeto do nosso interesse pulsional e isso é necessário como parte da nossa estrutura constituinte. Em 1920, entretanto, do monismo pulsional, Freud volta mais uma vez ao dualismo, desta vez entre pulsões de vida e pulsão de morte. E, mais tarde, Lacan vai trazer mais uma vez de volta o monismo, ao afirmar que **toda pulsão é pulsão de morte**.

Já em Lacan a tematização do imaginário é introduzida primeiramente em 1936 com “O estádio do espelho”, quando ele demonstra que esse estádio representa o momento inaugural da constituição da matriz imaginária do **eu**. Esta é considerada a primeira teoria de Lacan, em que ele articula as observações de Henri Wallon com o narcisismo freudiano. O estádio do espelho seria o embrião do Ego e acontece em determinado momento que vai dos 6 aos 8 meses, quando a criança diante do espelho introjeta a imagem externa, e esse momento para ela é um júbilo, em reconhecimento da imagem de um corpo próprio unificado. A criança aliena-se nessa imagem e esta é uma alienação constitutiva. E, na mesma medida, ela vai entender que o adulto é um outro. Não apenas a imagem no espelho, mas outros fatores, como o olhar da mãe e sua voz, também envelopam a criança e vão ajudar

¹¹⁴ As últimas quatro citações de Freud *apud* Marco Antonio Coutinho Jorge (*Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*, p. 97.)

a constituir essa imagem estruturante do sujeito. Corpo e linguagem relacionam-se. É com o auxílio do simbólico que o adulto vai corroborar o imaginário da criança.

Enquanto o real é o domínio do não-sentido, o imaginário é o domínio do sentido e o simbólico é o domínio do duplo sentido. Para Lacan, o imaginário é o registro do engodo, da ilusão, que encobre o sujeito do inconsciente. Ele é pregnante, enrijece, inibe. Assim, Lacan distingue a um só tempo o imaginário do simbólico e indica a situação estranha do sujeito em relação ao eu. O sujeito não é o indivíduo. Ele se especifica por sua divisão constituinte, sendo determinado pelo simbólico justamente quando barrado¹¹⁵, dividido pelos significantes que o constituem. O lugar do sujeito é o lugar do corte, da lacuna, da ruptura; ao passo que o “eu” representa a configuração de uma unidade, uma completude constituída imaginariamente. Tal unidade do eu é uma miragem, um engodo.¹¹⁶

A realidade, diferentemente do real, é essa montagem do simbólico e do imaginário e confunde-se com a fantasia. Situada na base da realidade psíquica, a fantasia é constituída pelo simbólico (pelos significantes do Outro) e mediatiza o encontro do sujeito com o que é inabordável, o real. A fantasia é uma janela pela qual se vê o mundo e tem um grau de realidade muito grande. **A realidade psíquica é configurada a partir da fantasia inconsciente fundamental. O acesso ao inconsciente é o acesso à fantasia inconsciente.**

O ensino de Lacan buscará amainar a predominância do imaginário que os pós-freudianos, liderados por Melanie Klein, haviam construído na clínica e na teoria psicanalítica. Trata-se aí, com o apoio da linguística e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, de defender a primazia do significante e o domínio do Simbólico.

Para destacar o seu próprio sentido de endereçamento, priorizando assim o significante, a obra terá que se afastar do imaginário revelando-nos o seu avesso, em direção aos outros registros psíquicos: o simbólico ou o real. Em seu “Discurso de Roma”, de 1953, Lacan nota que o Surrealismo toma por tarefa o que seria uma **‘marca da nossa época’: o desnudamento das relações do homem com a ordem simbólica.** Basta jogar com o simbólico, como faziam os surrealistas com a escrita

¹¹⁵ A barra do recalque separa o inconsciente do consciente.

¹¹⁶ O esquema “L” de Lacan distingue simbólico e imaginário, com o eixo do simbólico indo desde o Grande Outro (A) em direção ao (S)ujeito do inconsciente e o eixo do imaginário, desde o Eu (a) até o “objeto pequeno a” (a’).

automática ou o acoplamento aleatório de palavras ou imagens, para atingir a *poesia* – pois, como diria Lacan, o *sujeito* não é mais do que um *efeito* desse jogo.

Teria Lacan, com a introdução da topologia, inaugurado uma nova estética transcendental, pergunta-se Nasio, a partir da experiência não do sujeito do conhecimento, mas do sujeito do inconsciente? Nasio vem reforçar a ideia de um novo imaginário, com raízes no pensamento topológico.

“Como é que a prática com os objetos topológicos pode transformar, nos analistas que a ela se entregam, as condições de seu imaginário? E em que medida esse imaginário modificado, adaptado às exigências da topologia, pode levá-los a escutar de outra forma os seus analisandos e a sua própria experiência? (...) **Quem sabe, então, o exercício da topologia permita abrir o campo de um novo imaginário ligado à experiência do inconsciente.**”¹¹⁷

Se encararmos a escrita e a leitura como práticas não poderíamos estender também aos escritores, leitores e críticos essas ferramentas com condições de transformar o imaginário? **Poderíamos talvez pensar em narrativas topológicas? Ou em leituras e análises críticas de inspiração topológica?**

“Nos lugares psíquicos delineados por Freud, vemos que se trata de tomar literalmente o espaço na reflexão sobre o sujeito. A insistência de Lacan no fato de que não se trata de metáfora em seu uso de figuras topológicas não pode significar outra coisa: trata-se também, na reflexão psicanalítica sobre o sujeito, do espaço e de sua configuração. Há, nas palavras do psicanalista francês, um **‘divórcio existencial onde o corpo desmaia na espacialidade’**. O divórcio entre corpo e ser é estrutural e leva à necessidade de uma construção que o remedeie, atando o corpo ao espaço com as firmes coordenadas geométricas que permitem a projeção da imagem do corpo no espelho – e o advento de um espaço organizado ilusoriamente segundo as leis da perspectiva que é correlata à posição do sujeito moderno. Não é por acaso que Lacan se interessa tanto pela anamorfose, que põe a perspectiva a serviço de uma certa torção e já coloca em jogo a posição do sujeito. **Ao longo de seu ensino, porém, permanece latente a questão da verdadeira subversão do espaço que acompanharia a subversão do sujeito. Essa é a questão central – e no entanto pouco reconhecida pelos analistas – que me parece fornecer o substrato fundamental à topologia lacaniana.**”¹¹⁸

Também a reflexão sobre o objeto, empreendida na produção artística da primeira metade do século, e em seguida amplamente explorada pelo Surrealismo, revela-se uma outra marca da nossa época, emergindo como central tanto na arte quanto na psicanálise.

¹¹⁷ NASIO, J.-D., op. cit., p. 22.

¹¹⁸ RIVERA, T., op. cit., pp. 132-133.

Como nota Lacan, o objeto primordial da pulsão é desde sempre perdido, é a Coisa (*das Ding*) sempre buscada mas nunca reencontrada. A Coisa é perda, e seu modelo é o vaso, objeto que se define por ser um oco. Não podemos sequer imaginá-la, temos acesso apenas a seus substitutos, objetos que fugazmente parecem tomar seu lugar. Mas é a concepção de objeto implicada na fórmula lacaniana da sublimação que merece especial destaque: trata-se de um objeto qualquer, um objeto decaído, indigno. A sublimação consistiria então na operação significativa pela qual um objeto seria elevado “à dignidade da Coisa”.

O objeto *a* é o que dá ao real sua verdadeira natureza: é o objeto faltoso por excelência e, por conseguinte, na medida em que o desejo mantém uma relação estrita com a falta, o objeto *a* é o “objeto causa do desejo”. O objeto *a* obriga a conceber (e até certo ponto imaginar) algo que problematiza a imagem, um outro modo de imaginarização.

“Esse outro modo constitui uma espécie de **avesso do imaginário**. (...) **O campo da visualidade também dá lugar a operações que visam romper a tela/espelho e fazer entrever o objeto** – construindo então um espaço difícil de conceber, que não se deixa restringir às coordenadas de projeção imagística. O espaço real.

Boa parte da produção contemporânea compartilha o desafio de assim revirar o imaginário, de modo a convocar o sujeito.”¹¹⁹

“...podemos renunciar a ir além, reconhecendo no vislumbre do real que aí se dá uma intransponível impossibilidade de simbolização. **Ou podemos buscar na topologia as linhas de força do que Lacan chama ‘trans-espço’, sublinhando o quanto ele é feito da pura articulação significativa, à qual teríamos algum acesso, contudo, graças aos ‘elementos intuitivos’ que esta deixa ao nosso alcance. Podemos, ainda, ao lado de trabalhos de arte, tentar ir além desses elementos intuitivos, explorando as estratégias significantes que podem gerar a abertura de tal trans-espço. Nessa tentativa, não se trataria de definir ou descobrir de vez esse avesso do imaginário, o que equivaleria simplesmente a encobri-lo por mais uma construção imaginária, mas de acompanhar algumas de suas desorientadoras travessias, algumas de suas possíveis travessuras.**

(...)

Temos aí, nessa reviravolta moebiana, nesse trans-espço, um surgimento efêmero do sujeito como efeito.”¹²⁰

O que Rivera chama de avesso do imaginário, chama também de trans-espço, chama de real e chama de efeito de sujeito. Um novo imaginário, mas ainda assim um imaginário.

¹¹⁹ Ibidem, p. 141.

¹²⁰ Ibidem, p. 160-161.

3.4.4.

O retorno do real e a teoria dos efeitos de sujeito

Lacan e sua releitura de Freud ocupam hoje uma posição central nos estudos contemporâneos sobre arte. O conhecido historiador e crítico de arte norte-americano Hal Foster chegou a afirmar que a História da Arte sempre precisou de uma teoria do sujeito e que, nesse sentido, a psicanálise seria o modelo mais sofisticado existente. A psicanálise é orientada por uma visada particular que é historicamente definida pela elaboração da noção de sujeito.

Em capítulo que dá nome ao seu livro *O retorno do real*, Foster questiona a crítica da pop-art, que parece divergir entre dois pólos opostos: uma vertente pós-estruturalista, por um lado, representada por Barthes e Baudrillard, que considera a pop-art como um simulacro, desconectada e complacente; e a crítica de cunho temático, cuja melhor versão seria oferecida por Thomas Crow, e que considera a arte contemporânea sim referencial, e até mesmo engajada. Para escapar ao dilema, e considerando ambas as percepções pertinentes, Foster propõe uma terceira via de interpretação capaz de concilia-las: o realismo traumático – que ele estende também a outras frentes da arte contemporânea que se colocam “quase que” abertamente a serviço do real; incluindo aí o superrealismo, com seu ilusionismo traumático, e a arte abjeta, ou obscena.

Foster vem chamar atenção para a repetição warholiana, reposicionando-a através das noções de choque, trauma e compulsão à repetição. Como modelo teórico, ele utiliza a definição de Lacan do real em termos do trauma, no seminário “O inconsciente e a repetição”. Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro perdido com o real. Enquanto perdido, ele não pode ser representado; somente pode (e deve) ser repetido. E desde Freud já se havia entendido que repetição não é igual a reprodução.

É desta maneira que Foster encara a obra de Warhol: não como mera reprodução de imagens, mas ao contrário, nela a repetição serve como uma tela protetora, como uma separação ou um distanciamento do real entendido enquanto traumático; aqui a repetição esvazia a significância e age como uma defesa contra a afetação/a sensação. Uma função da repetição, como entendida por Freud, é de reintegrar o evento traumático à economia psíquica, à ordem simbólica. Ao mesmo

tempo, e entretanto, essa necessidade mesma de esconder ou velar o trauma acaba justamente por aponta-lo – e é, dessa maneira, que o real, simultaneamente, fura/penetra a tela da repetição. As repetições de Warhol não tratam apenas de dominar o trauma, elas também produzem efeito traumático ao reproduzi-lo. Dois diferentes tipos de repetição, portanto, operam em sua obra: repetições que filtram o real traumático e repetições que o causam, produzem-no. E é isso que dá conta do paradoxo que permite que suas obras sejam interpretadas por um lado como alienadas, desconectadas ou indiferentes, e por outro, como engajadas e sensíveis.

Esse real que Lacan chama de *tiquê*, em alusão à causalidade accidental de Aristóteles, Foster vem compará-lo ao *punctum* de Barthes, mas com algumas diferenças. Dessa forma, chama atenção para as descrições que Barthes faz do *punctum*: “*It is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me.*” “*It is what I add to the photograph and what is nonetheless already there.*” “*It is acute yet muffled, it cries out in silence. Odd contradiction: a floating flash.*” (apud Foster)

Como pode algo oscilar entre extremos tão radicais? Barthes busca o *punctum* em fotografias, enquanto a *tiquê* de Warhol aparece na repetição e na manipulação das imagens. O *punctum* talvez possa ser considerado o próprio endereço da imagem na imagem; o sujeito do inconsciente na fotografia, sua função enquanto objeto a ser visado (objeto endereçado) – enquanto construção que só se pode atingir por um sujeito externo, cujo lugar é paradoxalmente interior à obra. Esse algo mais que se acrescenta, mas apenas porque já está lá. Seria, por extensão, *tiquê* o sujeito do inconsciente que perfura, atravessa a repetição – a repetição enquanto “endereçada a”? Essa confusão, acrescenta Foster, entre a localização da *tiquê* ou do *punctum* é uma confusão entre o sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora – esse é um aspecto do trauma e pode ser essa confusão mesma que é traumática.

Podemos ir além para pensar o *punctum* ou a *tiquê* em narrativas, ou em sequências espaço-temporais? Subjaz a *tiquê*, por sua vez, à função da repetição? Como na fotografia, ele pode ser capturado em sua travessia – atravessando, perfurando? Neste caso, atravessando o espaço-tempo – confundindo sujeito e mundo, dentro e fora. Como passar da imagem fixa para as imagens em movimento? O cinema poderá nos ajudar? Ou até mesmo o sonho?

Seria o umbigo do sonho seu punctum? Quando o sonho olha para nós e só o que nos resta é acordar? Ou seriam o punctum e o real mera fantasia? No momento mesmo em que os pensamos enquanto conceitos? Mas isso nos impediria de pensa-los? E o umbigo das narrativas, podemos pensa-lo?

“Such analogies between psychoanalytic discourse and visual art are worth little if nothing mediates the two, but here both the theory and the art relate repetition and the real to visibility and the gaze.”¹²¹

Foster refere-se a que no mesmo seminário 11, logo em seguida, Lacan vem diferenciar entre o *olho* (*look*) e o *olhar* (*gaze*). Mais uma vez o dentro e o fora. O sujeito lacaniano está fixado numa dupla posição: não apenas ele se localiza no ponto geometral a partir do qual a perspectiva é apreendida, mas ele se coloca também sob a mira do objeto, sob o seu *olhar*. O sujeito é figurado por esse olhar: “Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geometral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro.”¹²²; “...eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte.”¹²³ Como num sonho, a perspectiva não se limita a um ponto geometral, mas mimetiza-se com o espaço ao redor – o que talvez, paradoxalmente, confira ao sonho seu aspecto de realidade.

O olhar olha de fora; o olho, de dentro. O olhar localiza-se no mundo, ele é também este fora-dentro. O olhar é dionisíaco enquanto a imagem é apolínea, e a aspiração de toda arte seria a de domesticar esse olhar, unindo o simbólico e o imaginário contra o real. Foster enxerga, entretanto, várias frentes da arte contemporânea que se recusam a pacificar o olhar, atacando duplamente o sujeito e a tela e colocando-se, quase que abertamente, a serviço do real – entre os quais, cita o ilusionismo traumático e a arte abjeta, ou obscena.

A *tiquê* e o *olhar* vem se aproximar muito da noção de “efeito de sujeito” utilizada por Tania Rivera, para quem uma crítica de inspiração psicanalítica poderia concentrar-se exatamente nisso que Lacan chama de “efeito de sujeito”. Rivera lembra que, **para Lacan, o “ato psicanalítico” é aquele “ato cujo trajeto**

¹²¹ FOSTER, H. *O retorno do real*, p. 138.

¹²² LACAN, J. *O Seminário*, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, p. 98.

¹²³ Ibidem, p. 76.

de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro”. E tal ato resultaria no que o psicanalista chama de “efeito de sujeito”: “De produtor do ato, sua origem, o sujeito torna-se efêmero efeito.”¹²⁴ “O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.”¹²⁵

“Não é do próprio “discurso do inconsciente que iremos recolher a teoria que dele dê conta”, como nota Lacan. Para falar do sujeito, a psicanálise deve obrigatoriamente se debruçar sobre o que lhe é mais êxtimo, no neologismo formado pelo psicanalista. É impossível recorrer a uma referência fixa para a apreensão do inconsciente, pois ele não é seu próprio centro, mas remete a um campo Outro. Buscar saber d’Isso, portanto, nos tira o tapete, nos subverte. Pois o sujeito se constitui em relação a uma ‘exterioridade íntima’. A Coisa psicanalítica está, portanto, na cultura, e devemos aí busca-la, para ter notícias do sujeito.

Essa seria a exigência metodológica fundamental a que a psicanálise deve se conformar para ser fiel ao seu próprio objeto, o sujeito do inconsciente (ou melhor, o sujeito / a cultura).”¹²⁶

Mas, de alguma maneira, parece haver um enfoque excessivo no registro do real tanto por parte de Rivera como de Foster; uma necessidade de escapar ao engodo do imaginário que condena a arte a uma fuga perpétua. A insistência nesse real não seria ela mesma fantasística? Não seria mais uma vez engodo? Esse real que é totalmente intocável, que não pode nem mesmo ser pensado. Esse real que mais parece pura abstração, furo.

O real da arte talvez não possa ser equiparado diretamente ao real traumático. Talvez caiba ainda diferenciar entre dois tipos de real: o real traumático e a tiquê. Não estaria a tiquê mais próximo do conceito freudiano de estranho? Rivera considera que sim, é possível buscar no conceito de estranho freudiano uma janela para o real – mas acredito que seja o real entendido como tiquê. Para ela, o estranho não se limitaria ao duplo, haveria algo no estranho para além do duplo. Se o estranho é estar tomado por um duplo, é estar aqui e estar ali, na passagem entre um e outro, nessa disjunção há uma quebra da imagem que parece inerente ao funcionamento do imaginário. Pensar o imaginário às avessas é pensa-lo de um modo que tente romper a primazia do significado em prol de outra coisa, que a psicanálise tenta nomear como real (ou tiquê). Para Rivera, o cinema é o terreno por excelência para o aparecimento disso no campo da arte, já que, muitas vezes,

¹²⁴ RIVERA, T., op. cit.

¹²⁵ Ibidem, p. 28

¹²⁶ Ibidem, p. 118.

ele não se restringe a fazer ver ou ler, mas consegue transmitir uma experiência do viver – em algum momento vive-se essa montagem espaço-temporal tão complexa, assim como se vivencia um sonho.

“Concluamos que o sistema de realidade, por mais que se desenvolva, deixa prisioneira das redes do princípio do prazer uma parte essencial do que é, no entanto, e muito bem, da ordem do real.

É isto que temos que sondar, essa realidade, se podemos dizer, cuja presença é suposta por nós como exigível...”¹²⁷

Devemos entender que os efeitos de sujeito surgem apenas em certos tipos de arte contemporânea, ou acontecem em toda arte, em todo endereçamento? Por que nos restringirmos apenas às artes visuais? Por que não ampliar o nosso escopo às narrativas, ou às ficções espaço-temporais? Devemos buscar na arte apenas a ordem do real, de maneira a sondar a realidade e os efeitos de sujeito? Deve ser essa a função do crítico, restringindo-se a alguns tipos de arte apenas, em que este real possa ser apontado ou se evidencie? – Segundo esses críticos, o real aparece de vez em quando, mostrando que, diante da falta real, a linguagem não tem o poder de tapar esse buraco completamente. Ou devemos ir atrás também de entender melhor a rede da fantasia que aprisiona o real? Com o mesmo intuito de sondar essa “realidade”.

3.4.5.

Automaton e tiquê: o encontro com a realidade faltosa

Ainda no seminário 11, de 1964, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan distingue entre *Wiederholung* e *Wiederkehr*. O primeiro é a repetição do reprimido enquanto sintoma ou significante, que Lacan denomina *automaton*, também em alusão a Aristóteles. O segundo é o retorno discutido mais acima: o encontro com o real traumático, algo que resiste ao simbólico e que não é um significante de maneira alguma – o que Lacan chama de *tiquê*, como já foi dito. O primeiro, a repetição de um sintoma, pode conter ou filtrar o segundo, o retorno do real traumático – que existe para além do *automaton* dos sintomas, para além da “insistência dos signos”, para além do princípio do prazer, enfim.

¹²⁷ LACAN, J., op. cit., p. 60.

“O que se repete, com efeito, é sempre algo que se produz – a expressão nos diz bastante sua relação com a *tiquê* – *como por acaso*. (...) aquilo com que precisamente temos que trabalhar é com esse tropeção, esse físgamento, que reencontramos a todo instante. É este o modo de apreensão por excelência que comanda a nova decifragem que demos das relações do sujeito com o que faz sua condição.”¹²⁸

A *tiquê* não é o real; o real não é. O real puro é um conceito negativo, inexistente. A *tiquê* é “o real como encontro”, “o real enquanto podendo faltar”. É este encontro que se dá através da repetição. Lacan exemplifica brilhantemente o que se propõe a dizer, em um seminário extremamente bonito, em que retoma um sonho já explorado por Freud para explicar do que se trata a repetição.

Um pai que acaba de perder o filho, dorme no quarto ao lado de onde o corpo do filho é velado, quando uma vela tomba e ameaça colocar fogo na cama onde está o filho. Nesse momento, o sonho do pai traduz a quase identidade do que se passa no cômodo adjacente, porém com absolutamente outra conotação: “Pai, não vês que estou queimando?”, interroga o menino em seu sonho – em uma referência provável à febre em que ardia quando ainda estava vivo, pondera Freud, reiterado por Lacan. O pai é despertado, então, por um ruído que o chama de volta à realidade.

Este sonho, Lacan considera, deveria contradizer as duas principais teses de Freud sobre os sonhos: a de que os sonhos são realizações de desejos e a de que servem para prologar o sono, ou seja, que sonhamos para não despertar. Mas Freud vai mostrar que precisamente aquele sonho era a confirmação de suas teses. Se o sonho pode se aproximar tanto da realidade que o provoca, não se pode responder a essa realidade sem mesmo precisar acordar? Afinal de contas, o sonho prosseguiu ainda, apesar da necessidade pressurosa de acudir ao corpo no quarto ao lado. Lacan, num reviramento carrolliano, provoca: “*O que é que desperta?* Não será, *no* sonho, uma outra realidade?” Para Freud, deve-se reconhecer algo que permanece para o pai através dessas palavras ditas pelo filho morto. O encontro que dali para frente o pai teria com seu filho poderia ser apenas esse, que se passa no momento de um acidente; algo que se repete por meio da realidade, em uma “homenagem à realidade faltosa”. Algo que já não pode mais acontecer a não ser que se repita “num infinitamente jamais atingido despertar”¹²⁹.

¹²⁸ Ibidem, pp. 59-60.

¹²⁹ Ibidem, p. 63.

Se Freud vê ali confirmada a teoria do desejo, diz Lacan, é sinal de que o sonho não é apenas uma fantasia preenchendo uma aspiração. Não é que o sonho sustente que o filho vive ainda. Mas é somente no sonho que esse encontro verdadeiramente único e imemorable pode ainda se dar, através de um rito, de um ato sempre repetido. O que o leva a perguntar: o que é o que corresponde no sonho à representação? O sonho aqui mais parece o avesso da representação – é a imagética do sonho. É a oportunidade de sublinhar o que Freud designa como o lugar-tenente da representação, aquilo que determina o inconsciente: o encontro para sempre faltoso. **Se o sintoma é *automaton*, o sonho é *tiquê*. *Automaton* é a repetição dos signos; *tiquê* é a repetição da falta.**

“O lugar do real, que vai do trauma à fantasia – na medida em que a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, de determinante na função da repetição – aí está o que precisamos demarcar agora. (...) **...o que nos desperta é a outra realidade escondida por trás da falta do que tem lugar de representação – é o *Trieb*, nos diz Freud.**”¹³⁰

Buscar o real é como buscar esse primeiro. Esse primeiro justamente não há, não adianta busca-lo: é a falta, é o furo – e nem adianta tentar preenche-lo. Não há origem. Mas há sempre algo que se repete. A insistência com o real parece tirar seu peso de um conceito positivo como *tiquê*, como a reconhecer que a todo positivo corresponde necessariamente um negativo – o positivo múltiplo, o negativo único. **Buscar o real deve limitar-se, como o faz Rivera, a buscar esse efeito de real, esse *punctum*, algo que faz notar a presença do furo, sempre saltado.**

Um ponto importante a considerar é que não sei que falta é essa que me habita, e sobre a qual o próprio sujeito não me diz nada, uma vez que ele diz essa falta de maneira direta e é, simultaneamente, dito por ela. De uma perspectiva topológica, aqui aparece o ponto em que o Sujeito é dividido, dito por essa falta.

Outro exemplo destacado por Lacan para falar da falta é o caso que Freud cita em *Além do princípio do prazer* de seu neto que, para lidar com a saída da mãe, criou um jogo que lhe dava muito prazer, em que jogava um carretel para fora do berço e puxava-o de volta, acompanhando o seu movimento com as palavras “fort-da” (aqui-ali). Esse carretel não é a mãe, frisa Lacan; é alguma coisa que se destaca

¹³⁰ Ibidem, p. 64.

do sujeito mas permanece ainda sendo dele, algo que ele ainda segura. Não é que a criança vigie a porta por onde saiu a mãe, indicando assim que espera reve-la. É o ponto mesmo em que a mãe a deixou, o ponto que ela abandonou perto da criança, que ela vigia. Neste ponto a ausência é desenhada. **Ali se exprime o que dela se destaca, “a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva.”**¹³¹ **É no carretel que devemos designar o sujeito – e a este objeto Lacan vai dar o nome de *a* minúsculo. É o caso de dizer, com Aristóteles, que o homem pensa com seu objeto. É com o objeto que começa a encantação. É com o objeto que a criança vai saltar o fosso ao redor de seu berço, a falta que se cria com a ausência da mãe.** Em sua alternância, o *fort-da* quer apenas ser o *fort* de um *da* e o *da* de um *fort*, e exprime, essencialmente, aquilo que não está lá enquanto representado. **O sujeito é este lugar-tenente, lugar do que não está representado.**

3.4.6. Anamorfose, distorção e o lugar do Sujeito

Na mesma época em que se esboça a noção de sujeito, desenvolve-se a dimensão da ótica, que Lacan chama de geometral. Prosseguindo ainda no mesmo seminário 11, Lacan vem tratar da anamorfose a partir do quadro *Os Embaixadores*, de Hans Holbein, de 1533. O quadro renascentista mostra dois embaixadores franceses vestidos em trajes paramentados e, entre eles, uma série de objetos que simbolizam as ciências e as artes em seu tempo. Entretanto, em primeiro plano, na parte inferior do quadro, flutua uma figura estranha e oblíqua, que a princípio não conseguimos reconhecer, se a encaramos da perspectiva frontal usual. Porém, se nos deslocamos e adotamos em relação a ela uma perspectiva oblíqua, então já somos capazes de decifrar a distorção da figura e enxergamos a imagem do crânio de uma caveira.

Anamorfose é um efeito de perspectiva utilizado nas artes visuais para forçar o observador a se colocar sob um determinado ponto de vista, o único a partir do qual o elemento recupera uma forma proporcionada e clara. A anamorfose esteve em voga sobretudo na pintura mural dos séculos XVI e XVII, para criar ilusões de

¹³¹ Ibidem, p. 66.

ótica sobre superfícies curvas, como as abóbadas das igrejas, por exemplo, onde a deformação de perspectiva permite a visão correta somente a partir de um único ponto de vista – se o observador se colocar em qualquer outra posição, a imagem fica deformada e incompreensível.

A anamorfose demonstra que na pintura não se trata de uma reprodução realista das coisas no espaço. Na estrutura da anamorfose, deforma-se a imagem num estiramento particular, segundo as linhas de uma perspectiva oblíqua, em relação com um certo ponto que Lacan chama de geometral. Pode-se chamar de imagem o que quer que seja determinado por esse método, em que há uma correspondência ponto a ponto de duas unidades no espaço e onde a linha reta representa o papel do trajeto da luz. E é também este simples mecanismo que possibilita a anamorfose, a distorção que somente permite a visão correta assumindo-se um determinado ponto de vista.

“Para nós, a dimensão geometral nos permite entrever como o sujeito que nos interessa é preso, manobrado, captado no campo da visão. No quadro de Holbein, logo lhes mostrei – sem mais dissimular, do que tenho o hábito de fazer, a outra face das cartas – o singular objeto flutuando no primeiro plano, que está lá para olhar, para pegar, quase diria, para *pegar na armadilha*, aquele que olha, quer dizer, nós. É, em suma, um modo manifesto, sem dúvida excepcional e devido a não sei que momento de reflexão do pintor, de nos mostrar que, **enquanto sujeito, estamos para dentro do quadro literalmente chamados, e aqui representados como pegos.** (...) Utilização, portanto, da dimensão geometral da visão para cativar o sujeito, relação evidente ao desejo que, no entanto, resta enigmático.

Mas qual é ele, o desejo que se pega, que se fixa no quadro? – mas que, também, o motiva a impulsionar o artista a pôr algo, e o quê, na obra?”¹³²

A dimensão geometral está longe, portanto, de esgotar o campo da visão enquanto relação subjetivante original, como coloca Lacan. A perspectiva geometral marca apenas o espaço, não a visão. E por isso é importante dar-se conta do uso invertido da perspectiva na estrutura da anamorfose. “Como não ver, imanente à dimensão geometral (...) algo de simbólico da função da falta – da aparição do fantasma fálico?”¹³³ “Mas é ainda mais longe que é preciso procurar pela função da visão. Veremos então esboçar-se, a partir dela, não o símbolo fálico, o fantasma anamórfico, mas o olhar como tal, em sua função pulsátil, explosiva e estendida...”¹³⁴

¹³² LACAN, J. op. cit., p. 94.

¹³³ Ibidem, p. 90.

¹³⁴ Ibidem, p. 91.

Lacan está mais uma vez buscando desenhar o lugar de sujeito: “seu lugar é coisa diferente do lugar do ponto geometral que define a ótica geométrica.”¹³⁵ A visão geometral trata da visão como situada num espaço que não é, em última instância, o visual. O essencial dessa relação não estaria na linha reta, mas no ponto luminoso. A luz se propaga em linha reta mas ela refrata, inunda, preenche essa taça que é o olho.

Lacan quer mostrar que a relação do sujeito com a luz é uma relação ambígua, funcionando a partir do quiasma, do entrelaçamento, que estrutura todo esse domínio. Aqui temos indícios do que Lacan entende por mimetismo, a partir das ponderações de René Cailllois. O que é luz me olha. Essa luz não está situada em sua distância, ela preenche uma superfície situada em mim. A paisagem aqui é coisa diferente de uma perspectiva, ou de um quadro. Entre o olhar do ponto luminoso e o sujeito há um espaço diferente do espaço ótico geometral entre o ponto geometral e o objeto, e com papel inverso – “que não opera por ser atravessável (imagem), mas, ao contrário, por ser opaco (o anteparo, o *écran*)”. O sujeito é um anteparo no sentido de que, observado por todos os lados, ele bloqueia a luz do mundo, lança uma sombra, é uma “mancha”.

“No que se apresenta a mim como espaço da luz, o que é o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade. É sempre esse respelhamento (...), é sempre o que me faz me conter, em cada ponto, de ser anteparo, de fazer aparecer a luz como cintilação, que o transborda. Para dizer tudo, o ponto de olhar participa sempre da ambiguidade da jóia.

E eu, se sou alguma coisa no quadro, é também sob essa forma de anteparo, que ainda há pouco chamei de mancha.”

“Assim é a relação do sujeito com o domínio da visão. Sujeito, aqui, não é para ser entendido no sentido corrente da palavra sujeito, no sentido subjetivo – essa relação não é de modo algum uma relação idealista. **Esse sobrevôo que eu chamo o sujeito, e que tenho por aquilo que dá consistência ao quadro, não é um sobrevôo simplesmente representativo.**

Ele é, aqui, várias maneiras de se enganar no que concerne a essa função do sujeito no domínio do espetáculo.”¹³⁶

¹³⁵ Ibidem, p. 96.

¹³⁶ Ibidem, p. 98-99.

3.4.7.

A mancha e o *punctum*

Lacan diz que se voltou para o “olhar” pelo modo como apresentou o conceito de repetição em Freud e por causa da publicação concomitante ao seu seminário 11 da obra de Merleau-Ponty *O Visível e o Invisível*. Diz que no interior da explicação da repetição é que se situa a digressão sobre a função escópica. E que, por um encontro feliz, ele vai buscar, a partir dessa confluência, situar a consciência (tratada com alguma reserva por Freud) na perspectiva do inconsciente.

A consciência, em sua ilusão de ver-se vendo-se, encontra seu fundamento na estrutura em reviravolta do olhar. Lacan propõe que tentemos imaginar esse olhar: o olhar que se vê; o olhar que não é jamais visto, ele é imaginado por mim no campo do Outro. Na avaliação de Lacan, a obra de Merleau-Ponty deu um passo à frente na via da fenomenologia da percepção – pertencente à tradição filosófica que começou com Platão – ao nos oferecer o campo escópico.

“Vocês verão que as vias pelas quais ele os levará não são apenas da ordem da fenomenologia do visual, pois elas chegam a reencontrar – aí está o ponto essencial – a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho que vê.”¹³⁷

E é assim, ao distinguir a função do olho da função do olhar, que Merleau-Ponty traz a pulsão escópica para a lista das pulsões. “O olho e o olhar, esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico.”¹³⁸ Uma pulsão diferente das outras: segundo Lacan, a que mais elude o termo da castração. No nível escópico, estamos no nível do desejo do Outro, e o mais próximo da experiência do inconsciente. Na relação escópica, o objeto é o olhar.

Para Lacan, é ao nível que chama da *mancha* que se encontra o ponto *tíquico* na função escópica. Uma função a ser isolada, a função da mancha, ou do olhar, marcando a pré-existência, ao visto, de um dado-a-ver e que representa a tiquê no campo visional. Apesar de Hal Foster mencionar a mancha lacaniana em notas de rodapé, ele não faz relação entre ela e o conceito barthiano de *punctum*, que é um dos suportes de sua teorização. Mas as duas ideias, de mancha e *punctum*, acabam por se confundir.

¹³⁷ Ibidem, p. 75.

¹³⁸ Ibidem, p. 76.

Há mais de um caminho para nos fazer sentir de que se trata o olhar; o mimetismo, como o propõe Roger Caillois em *Medusa e companhia*, sendo um deles. Caillois define a mímica, ou a mimeses, dessa forma: "*When the individual plays to believe, to make himself or others believe that he is different from himself*". Caillois trabalhou com Georges Bataille nos anos 30, no *Collège de Sociologie*, em dois ensaios: "*La mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse*" (1934) e "*Mimétisme et la psychasthénie légendaire*" (1935). Esses textos, publicados na revista surrealista *Minotauro*, procuram contradizer as explicações evolucionárias para o canibalismo e o mimetismo animal. Caillois identifica o louva-deus e os animais mimetizadores como os automatons e disfarces (*masquerades*) da natureza. O móvel original do mimetismo não é a adaptação e a imitação: "ele se faz mancha, ele se faz quadro, inscreve-se no quadro."¹³⁹ O efeito do mimetismo é camuflagem. Não se trata de se colocar de acordo com um fundo, mas de fazer-se pinta sobre um fundo sarapintado, como exemplifica Lacan.

"Perceberemos então que a função da mancha e do olhar é ali ao mesmo tempo o que o comanda mais secretamente (o campo escópico) e o que escapa sempre à apreensão dessa forma da visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência."¹⁴⁰

Isso de a consciência poder revirar-se sobre si mesma, ver-se vendo, representa um escamoteamento, uma evitação da função do olhar. Somos seres olhados no espetáculo do mundo. E aqui Lacan faz um breve retorno ao seu caro tema do narcisismo para questionar se igualmente não podemos ver aí o que há de eludido – ou seja, a função do olhar. Há satisfação em estar sob esse olhar que nos discerne sem se mostrar. "**O mundo é *onivoyeur*, mas não é exibicionista – ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa o sentimento de estranheza.**"¹⁴¹

"...no estado dito de vigília, há elisão do olhar, elisão do fato de que não só isso olha, mas que *isso mostra*. No campo do sonho, ao contrário, o que caracteriza as imagens é que *isso mostra*."

Isso mostra – mas, ainda aí, alguma forma de deslizamento do sujeito se demonstra. (...) ...nossa posição no sonho é, no fim das contas, a de sermos fundamentalmente aquele que não vê. O sujeito não vê onde isso vai dar, ele

¹³⁹ Ibidem, p. 100.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 78.

¹⁴¹ Ibidem, p. 78.

segue, ele pode até mesmo oportunamente se destacar, dizer para si mesmo que é um sonho, mas não poderia em nenhum caso se apreender dentro do sonho à maneira como, no *cogito* cartesiano, ele se apreende como pensamento.”¹⁴²

Lacan (*apud* Merleau-Ponty) traz aqui de volta o conhecido exemplo do sábio Chuang-Tsé que sonhou que era uma borboleta e perguntou-se se não era talvez uma borboleta que sonhasse ser um filósofo. Mas Lacan argumenta que somente acordado Chuang-Tsé pôde se fazer essa pergunta. Quando ele é borboleta não lhe vem a ideia de se perguntar se ele não é a borboleta que está sonhando ser.

“Outra voz toma a palavra... Poderíamos chamar de Nemo esse sujeito fora do sujeito que designa toda a estrutura do sonho... Não há outra palavra do sonho senão a própria natureza do simbólico... Essa palavra não quer dizer nada senão o que é, uma palavra...”¹⁴³

3.4.8.

A Sutura e o lugar-tenente do Sujeito

Para Kaja Silverman, historiadora norte-americana da arte e, atualmente, professora da Universidade da Pensilvânia, em *The subject of semiotics*, a psicanálise deveria ser compreendida como um ramo da semiótica que se ocupa da relação entre o sujeito e a cadeia significante – a semiótica de Saussure assimila o sujeito apenas como produtor de “atos de fala” e teria deixado inexplorado esse campo. Ao definir o significante como “aquilo que representa o sujeito para outro significante”, Lacan indica que a significação não pode ser considerada separadamente do sujeito. O significado emerge somente através do discurso, como consequência de deslocamentos ao longo da cadeia significante. Não existe uma ancoragem fixa de significantes particulares a significados particulares e a vocação dos signos é de alternarem-se nas posições de significante e significado. Se o sujeito não pode ser distinguido da significação, se estes são termos interdependentes, a noção de sutura é uma tentativa de dar conta do modo como o sujeito emerge no discurso, facilitando a compreensão do sujeito como efeito, ou lugar-tenente (*tenant-lieu*).

O conceito de sutura foi primeiramente explicitado no artigo “*La Suture (éléments de la logique du signifiant)*” por Jacques-Alain Miller e deve ser lido

¹⁴² Ibidem, p. 78-79.

¹⁴³ DIDIER-WEILL, A., op. cit., p. 13.

como uma contribuição à teoria lacaniana – tratando-se de fato de um comentário a partir da exposição de Lacan sobre a causação do sujeito em seu seminário de 1964. De acordo com Miller, sutura designa:

*« le rapport du sujet à la chaîne de son discours; on verra qu'il y figure comme l'élément qui manque, sous l'espèce d'un tenant-lieu. Car, y manquant, il n'est pas purement et simplement absent. Suture par extension, le rapport en général du manque à la structure dont il est élément, en tant qu'il implique position d'un tenant-lieu. »*¹⁴⁴

Reunindo indicações dispersas na obra de Lacan, Miller procura reconstituir o que chama de lógica do significante, uma lógica geral observável em todos os campos do conhecimento e que, no entanto, governa a psicanálise – a descrição do aparato psíquico depende dessa lógica, que Lacan desenvolveu nos termos de uma topologia. A lógica do significante deve ser entendida como a lógica que dá origem à lógica e Miller propõe o conceito de sutura como necessário para a sua formulação.

3.4.8.1. A lógica da lógica

Em *La Suture (éléments de la logique du signifiant)*, tendo em conta a teoria dos números naturais – cujos termos primários são o zero, o número e seu sucessor –, Jacques-Alain Miller propõe a seguinte questão: a que função na série de números inteiros naturais poderia ser conferida sua progressão? Ao que ele mesmo responde que, na gênese da progressão, opera a função do sujeito – função essa pouco reconhecida ou identificada.

Miller apoia-se na argumentação de Gottlob Frege em *Grundlagen der Arithmetik*, segundo a qual a operação de numerar exige o redobramento da identidade. Um objeto adquire significado a partir de sua diferença com relação à coisa – no lugar da coisa, aparece o objeto, que recai sob um conceito e que é a coisa enquanto unidade. No sistema numérico, opera um “conceito redobrado,

¹⁴⁴ MILLER, Jacques-Alain. « La Suture (éléments de la logique du signifiant) ». In: __ *Cahiers pour l'Analyse*, p. 39.

conceito de identidade a um conceito”¹⁴⁵. Esse redobramento é que dá origem à dimensão lógica, fazendo desaparecer a coisa e dando vez ao que é numerável. A partir de sua identidade consigo mesma, a coisa substituída, idêntica a si própria, transforma-se em conceito numerável e entra na ordem do discurso.

Para que o número passasse da repetição de uma unidade idêntica para a sucessão ordenada de unidades, para que a lógica conquistasse autonomia definitiva com relação ao real, o zero teve que surgir. Zero é o número do que não é idêntico a si mesmo, o número do que é falso. A constituição do zero amparou-se na inferência de que a verdade *é* e de que não-identidade-consigo-mesmo é contraditório à verdade.¹⁴⁶ Nenhum objeto encontra-se na categoria instituída pelo conceito, a não ser o próprio número zero. O zero é o lugar do objeto faltando, de onde o objeto foi excluído – ele é traçado para tornar visível a falta. Na diferença do zero-nada para o zero-número, o não conceituável é assim conceituado. O zero enquanto número que prescreve ao conceito a falta de um objeto foi a primeira coisa irreal no pensamento. O zero é absoluto – coisas irreais são absolutas; o irreal é absoluto.

O sistema de Frege é constituído com o número zero representando o 1, e é isto que dá suporte à série dos números em geral: $n + 1 = n'$, que absorve o 1. Aquilo que é pura ausência encontra-se, através do número, reconhecido como 0 e computado como 1. A emergência da falta enquanto unidade é o que determina o aparecimento de um sucessor: na ordem do real, o número 4, por exemplo, refere-se a 4 objetos, mas na ordem numérica ele é o quinto número.

Que o zero seja um número e que a falta seja representada é o que garante uma dimensão lógica. O zero é um lugar-substituto (*tenant-lieu*), metáfora da falta do objeto contraditório, suturando a ausência que se move sob a cadeia significativa e alternando-se entre uma representação e uma exclusão. E os demais números são metonímias do zero, em progressão sucessiva. Nada impede, conclui Miller, de ver

¹⁴⁵ « concept redoublé: le concept de l'identité à un concept. » (MILLER, J.-A. « La Suture (éléments de la logique du signifiant) ». In: __Cahiers pour l'Analyse, p. 42.)

¹⁴⁶ Frege extrai sua definição de identidade de Leibniz: “*eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate*” – são coisas idênticas aquelas que podem substituir uma a outra sem perda da verdade. Mas esta constatação supõe mais do que expressa, diz Miller, e o que supõe é “identidade-consigo-mesmo” (*identité-à-soi*). A verdade é: *cada coisa é idêntica a si própria*. O absoluto é a subversão da verdade, se uma coisa não pode ser substituída por ela mesma ou não é idêntica a si mesma. Identidade-consigo-mesmo é o que confere a cada coisa a propriedade de ser uma e engendra a lógica, que deve sustentar-se unicamente sobre si mesma.

na relação do zero com a série dos números a articulação mais elementar do sujeito com a cadeia significante.

« L'objet impossible, que le discours de la logique convoque comme le non-identique à soi et rejette comme le négatif pur, qu'il convoque et rejette pour se constituer comme ce qu'il est, qu'il convoque et rejette *n'en voulant rien savoir*, nous le nommons, pour autant qu'il fonctionne comme l'excès opérant dans la suite des nombres: le sujet.

Son exclusion hors du discours qu'intérieurement il intime est suture.

Si nous déterminons maintenant le trait comme le signifiant, si nous fixons au nombre la position du signifié, il faut considérer le rapport du manque au trait comme logique du signifiant. »¹⁴⁷

A relação que dá suporte à cadeia significante gera um tempo circular: o sujeito é anterior ao significante e o significante é anterior ao sujeito. A retroatividade faz nascer uma linha linear. E a sucessão temporal depende da linearidade da cadeia.

3.4.8.2. Sutura e cinema

Kaja Silverman vem trabalhar as noções de sutura, sujeito e significação tendo como referência o parâmetro de “subjetividade”, entendida como a capacidade do falante (*speaker*) colocar-se como sujeito. E, com Benveniste e Lacan, Silverman parte do princípio de que a subjetividade é constituída no discurso, ao mesmo tempo em que é uma propriedade fundamental da linguagem.

Émile Benveniste, linguista francês que expandiu o paradigma linguístico estabelecido por Ferdinand de Saussure, analisando o modelo conversacional, diferenciou o *sujeito que fala* (*speaking subject*) e o *sujeito da fala* (*subject of the speech*). Benveniste achou necessário apresentar apenas dois sujeitos discursivos, justamente por limitar-se à situação conversacional. Em uma conversa, o sujeito produz uma imagem de si e, ao mesmo tempo, identifica-se com ela – essa associação serve para nublar as diferenças entre as duas atividades. Entretanto, ao ler uma obra ou ver um filme, o sujeito executa apenas uma dessas ações, a de

¹⁴⁷ Ibidem, p. 47.

identificação. Outro é produtor em seu lugar. Adiciona-se, portanto, um terceiro sujeito. O sujeito é uma figura multiplicadora.

O sujeito lacaniano constitui-se através da fala mas é simultaneamente falado. E o cinema esclarece-nos de uma maneira excepcional a distância que separa o *sujeito que fala* (*speaking subject*) do *sujeito falado* (*spoken subject*), já que ele localiza o primeiro “atrás” do discurso (lugar de produção) e o segundo “na frente” do discurso (lugar de consumo).

O teórico francês Jean-Pierre Oudart transportou o conceito de sutura para os estudos fílmicos, onde ele foi usado para investigar a natureza da significação cinemática, e responder à questão tantas vezes repetida: “Qual o equivalente no cinema à linguagem da literatura?”. Na maior parte das vezes, a relação entre os planos de um filme é vista como equivalente às relações sintáticas do discurso linguístico, a partir da qual emerge o significado e constrói-se a posição de sujeito para o espectador.

Trazendo a teoria da sutura e sua aplicação para o cinema encontramos uma forma de problematizar o lugar do sujeito diante da imagem, do discurso e, em última instância, da narrativa. A sutura, enquanto um conceito psicanalítico, foi apropriada para o campo da teoria cinematográfica na década de 70. Essa apropriação, por sua vez, pode muito bem reverter em benefício da psicanálise, tendo em vista a visualidade e a espacialidade características da arte cinematográfica. Apesar de cinema e psicanálise serem contemporâneos, o próprio Freud não mostrou interesse pelo cinema e nunca escreveu sobre ele. Mas como, em psicanálise, passou-se a fazer uso de uma topologia para abordar o sujeito, talvez o campo do cinema ofereça a partir daí uma vantagem, ao representar o espaço de maneira explícita.

Como nos lembra Rivera, o diretor francês Chris Marker notou que “das duas horas que passamos em um cinema, uma delas passamos na escuridão. É essa porção noturna que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme...” Entre cada um dos 24 quadros por segundo que nos dão a ilusão de sucessão, há um intervalo, invisível e fundamental. “Tudo está nos intervalos”, afirma, em 1923, a Resolução do Conselho dos Três (*apud* Rivera), formado pelo documentarista soviético Dziga Vertov, seu irmão e sua esposa. A montagem é a escrita do filme por meio de imagens. Mas são os intervalos entre os movimentos que constituem o

cinema. O que não se mostra, o que não se dá a ver, está surpreendentemente presente. Na ilusão de sucessão das imagens encontra-se a função do sujeito, que realiza a sutura – apenas o inconsciente poderia dar conta da progressão que constitui a cadeia do pensamento.

Foi com o artigo *Cinema and Suture*, de Jean-Pierre Oudart (*Cinéma et Suture*, publicado no *Cahiers du Cinema* de 1969), que a teoria da sutura adquiriu relevância no campo do cinema, em textos de origem francesa e anglo-americana. Referi-me à sua publicação em inglês na revista *Screen*, com edição da Oxford Journals e que se encontra disponível para consulta *on-line* – o que justifica as citações do texto em inglês, já que, infelizmente, não encontrei uma tradução sua para o português e nem tive acesso ao seu original.

Oudart aplicou o termo sutura para designar o *encontro* do enunciado cinemático com o seu sujeito (o sujeito fílmico ou o sujeito cinemático), reconhecido e colocado em seu lugar de espectador, enquanto “instância da percepção consciente da margem da imagem e de seu enquadramento”. O que Oudart chama de *cinema de sutura* é a representação da relação do sujeito com a cadeia do discurso, quando a própria função de sujeito está sendo encenada na leitura cinemática – tornando o espectador mais um personagem, ou mesmo um ator. Oudart distingue a sutura dos outros tipos de cinema, particularmente o cinema subjetivo, em que há sutura, apenas não tematizada. Interessa-lhe, ao contrário, a *lógica do cinemático* e o *significante cinemático*. No salto que vai do cinema para o cinemático, a imagem entra na ordem descontínua do significante e o cinema entra na ordem do discurso. E, assim, a proposta de Oudart parte das seguintes bases:

*“Every filmic field is echoed by an absent field, the place of a character who is put there by the viewer’s imaginary, and which we shall call the Absent One. At a certain moment of the reading all the objects of the filmic field combine together to form the order of the signifier of its absence. At this key-moment the image enters the order of the signifier, and the undefined strip of film the realm of the discontinuous, the ‘discrete’.”*¹⁴⁸

Todo plano cinematográfico traçado pela câmera, inclusive os objetos perceptíveis em sua profundidade de campo, é ecoado por outro campo, a “quarta

¹⁴⁸ OUDART, Jean-Pierre. “Cinema and Suture”. In: *Dossier Suture*, p. 36.

parede”, e a ausência que dele emana. Assim, a imagem torna-se um problema de representação (de *being-there-for*), situando-se em relação a um campo ausente, que é o personagem fantasma colocado pelo espectador como resposta ao problema. A sutura é a abolição do Ausente e sua ressurreição no campo fílmico. Durante um filme, o processo de sutura dá-se continuamente, com o sujeito-espectador aparecendo e desaparecendo “em eclipses vacilantes”, nos termos de Miller.

No cinema subjetivo clássico, o plano é complementado com o contra-plano de um personagem, com quem então o espectador identifica-se como o sujeito da percepção. Através desse processo de sutura, a imagem é integrada numa “soma que significa” (“*signifying sum*”) e o lugar do espectador é preenchido – e através desse processo, assistir a um filme transforma-se em ler uma narrativa. O plano/contra-plano é um *set* (uma formação) cinemático em que o segundo plano vai mostrar o campo a partir de onde, supostamente, o primeiro plano foi sacado. O imperativo é que a câmera negue sua própria existência o máximo quanto possível. Como resultado, o nível da enunciação permanece velado para o *sujeito que assiste* (*viewing subject*), inteiramente absorvido que está pelo nível da ficção; e o *sujeito da fala* (*subject of the speech*) se passa pelo *sujeito que fala* (*speaking subject*), o Ausente no campo cinemático – ou, para colocar de outra forma, o olhar que dirige a nossa visão parece pertencer a um personagem ficcional ao invés de uma câmera. Assim, na ocorrência clássica invisível da sutura, o *sujeito fílmico* confunde-se com o *sujeito filmado* – e, por consequência, o espectador identifica-se inconscientemente com a ideologia da qual o filme é produto. Foi no debate em torno da ideologia que a teoria da sutura encontrou seu campo mais fértil até hoje.

Por outro lado, há filmes que conscientemente encenam a sutura e revelam seu processo de leitura: filme enquanto discurso, ou cinema-discurso. A troca já não se dá apenas, ou principalmente, entre duas imagens (plano/contra-plano), mas entre o campo fílmico e o campo do imaginário. Oudart cita recorrentemente *O Processo de Joana D’Arc* (1962), de Robert Bresson, como modelo desse cinema que previne ao mesmo tempo que evidencia a sutura: “*The Trial of Joan D’Arc is the first film to subject its syntax to the cinema’s necessary representation of the subject’s relation to discourse.*”¹⁴⁹ O sujeito de Bresson, diz Oudart, já não é um sujeito fictício, ele tem um lugar simbólico inerente à estrutura cinemática. A

¹⁴⁹ Ibidem, p. 39.

própria linguagem cinemática, e tudo que é dito ao longo do filme, carrega o selo do simbólico, que não é representado e sim produzido (*“modified by its echo and modelled by its grid”*).

A chave para qualquer processo de leitura cinemático – quando a imagem é lida em seu detrimento – é o sujeito, que, entretanto, desconhece que sua função esteja sendo ativada e representada durante a leitura. O lugar de sujeito do discurso cinemático que o espectador deve ocupar só é possível, diz Oudart, a partir de uma posição deslocada em relação ao campo do imaginário e ao campo do Ausente – já que o espectador não é o Ausente (o lugar da ausência é ocupado pelo espectador mas esvazia-se quando ele desaparece no campo fílmico) e seu lugar também não é o de um personagem da trama (o que fica evidenciado na obliquidade espacial do plano cinematográfico). Desde cedo, aprendeu-se que o plano frontal, ao ocupar a posição de visão de um personagem, denuncia sua ficção, causando certo estranhamento. A obliquidade do ângulo evidencia o deslocamento do espectador em relação ao discurso. Dessa forma, o espectador posiciona-se fora de quadro, adotando o Ausente como o sujeito de uma visão que não é a sua e a imagem como significante dessa ausência.

O processo de ler cinema é um processo de leitura em atraso e duplicado: o mesmo espaço é representado duas vezes, no campo fílmico e no campo do imaginário – o campo do imaginário é um eco do campo fílmico, variando entre a ausência e a presença. **No cinema, a articulação do espaço é o que dá suporte à articulação semântica entre planos.** Para explicar a relação do espectador com o espaço, Oudart apoia-se na elaboração de uma origem mítica para o cinema:

“In a hypothetical and purely mythical period, when the cinema alone reigned, enjoyed by the spectator in a dyadic relationship, space was still a pure expanse of jouissance, and the spectator was offered objects literally without anything coming between them as a screen and thus prohibiting the capture of the objects. Suddenly however, prohibition is there in the guise of the screen; its presence first puts an end to the spectator’s fascination, to his capture by the unreal. Its perception represents the threshold at which the image is abolished and denounced as unreal, before then being reborn, metamorphosed by the perception of its boundaries.”¹⁵⁰

A percepção do quadro eclipsa a visão do objeto e põe um limite ao júbilo do espectador no espaço, inserindo a imagem na ordem do significante e o cinema na

¹⁵⁰ OUDART, J. P., op. cit., pp. 41-42.

ordem do discurso. O espaço fílmico projetado na tela torna-se o espaço que separa a câmera dos objetos filmados; e os objetos da imagem, por seu turno, tornam-se a representação do Ausente, ou o significante de uma ausência. A introdução de alguém, ou algo, sutura o discurso e, assim, o campo da ausência torna-se o campo imaginário do filme, ausente do filme, e também o campo de seu imaginário, ou seja, de sua ficção. A evocação do campo do imaginário depende da percepção do quadro e está diretamente relacionada à distância que se coloca entre o espectador e os objetos no processo de ler cinema.

O espectador, consciente das limitações de sua visão, compreende que algo lhe falta e essa falta é que vai inspirar no sujeito o desejo por algo mais, um desejo por continuar vendo. Uma complexa cadeia significativa é posta em movimento no lugar da falta, que nunca poderá ser preenchida, suturando-se a ferida da castração com a narrativa. Enquanto sujeito cinemático, o espectador é essencial à articulação dos planos. No momento totalizante de ocorrência da sutura, o Ausente é anulado e substituído por alguém e a significação penetra o espectador enquanto “discurso soberano, solitário e sem eco”. O significado não é produzido pela soma dos elementos semânticos por si só (a soma paralisada significativa de uma ausência), mas desde a oscilação entre a ausência e a presença no campo do imaginário. A função de sujeito opera e está representada no filme na medida em que o espectador constrói os significados que o filme, enquanto discurso descontínuo, espera dele.

O espaço fílmico segue alternando-se entre um campo e um signo. O imaginário do espectador só funciona livremente nos intervalos desses momentos limítrofes, entre uma ausência e uma presença – no “eclipse da significância” (*signifiance*), quando ao espectador é permitido sonhar e vagar pelas imagens e experimentar a **dilatação do espaço**. Oudart sai em defesa de um cinema em que prevaleça o Imaginário livre da ilusão subjetiva.

“a suture which alone would allow one to reach, beyond fiction, the point dreamed of by Bresson where each image would only have an ‘exchange’ value. The field of such a cinematic, not yet born, would be less the space of an event than the field of emergence of the symbolic; (...) Bresson does so within a cinematic field which, because he does not attempt to produce the illusion of its immediacy, gives back to the cinema a symbolic dimension, revealed in the very process of reading. (...) Yet now that these properties are recognized, we look to that speech to recreate not an object but a site, a cinematic field which will no longer be the privileged means of embodying a fiction, but that for cinema’s speech to unfold itself according to its properties, since it is through space that the cinema is born into the order of

discourse, and it is from the place whose absence it evokes that it is designated as a speech and that its imaginary is displayed.”¹⁵¹

No artigo *Notes on Suture*, Stephen Heath organiza as críticas que sobrevieram ao sistema formulado por Oudart – este artigo também consta na publicação da revista *Screen*.

*“the film goes before me, sees me (I am its address), and I can never look from where it sees me except as it takes me up as the term of its shifting relation, as the term of its passage (it moves through me, the turn of its representation) and its point (it moves for me, the fiction of its unity) – a balance in which I am in together the symbolic and the imaginary, production and product.”*¹⁵²

A sutura refere-se ao cruzamento do simbólico com o imaginário. O momento da sutura não é apenas o momento de um fechamento, é também o momento de uma nova abertura. A sutura é o movimento do discurso como uma continuidade de articulações: mal ocorre uma, já se inicia outra, numa circulação sempre renovada de significantes – ao ser “preenchido” o lugar do ausente, novamente o imaginário do espectador é liberado para a renovação do movimento.

O espectador encontra-se numa “posição incessante de troca”, sendo produzido enquanto sujeito a partir desse lugar de articulação: *“it is not the spectator’s imaginary, as Oudart at times appears to state, which sutures the discourse; rather, the suturing function includes the spectator as part of an imaginary production.”*¹⁵³ O momento que Oudart destaca, diz Heath, seria muito mais o da dispersão do que o da antecipação do domínio do sujeito, não antes mas depois do simbólico.

Não há discurso sem sutura e a sutura está sempre inscrita num sistema particular que lhe dá forma. Prevenindo-se um tipo de sutura, cria-se um novo sistema. Se a sutura inclui o espectador enquanto parte de uma produção imaginária, a evasão da sutura inclui o espectador como parte de uma experiência simbólica. *“What one has are films, discursive organisations, implications of spectating (the last formulation in order to avoid ‘a spectator’ with its idea of a necessary unity, to stress the activity of looking... and hearing).”*¹⁵⁴ Retira-se o sujeito da equação

¹⁵¹ Ibidem, p. 46.

¹⁵² HEATH, Stephen. “Notes on Suture”. In: *__Dossier Suture*, pp. 66-67.

¹⁵³ Ibidem, p. 60.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 68.

para reencontrá-lo: “*a signifier represents a subject for another signifier*” – no lugar de articulação entre significantes é que se produz o sujeito.

*“The term suture refers to the continual split process of identification of the subject with the ‘I’ of discourse of which it is only the effect. On the other hand, this ‘I’, as a stand-in, is at the same time paradoxically also acknowledged to function as the source or origin of the very discourse that has produced it.”*¹⁵⁵

Em concordância com Stephen Heath, Tania Rivera, em seu *Cinema, imagem e psicanálise*, faz uma leitura da sutura que enfatiza seu aspecto erótico, “na fruição sincopada do filme”. O cinema estaria, assim, “às voltas com o erotismo”. O filme delineia um campo do ausente que é em seguida habitado imaginariamente e se fecha em uma sutura. Entre esses dois tempos surge um gozo. Parece-lhe importante acima de tudo ressaltar “o batimento”, “a alternância imposta ao espectador”, “o intervalo poético onde ele surge como efeito de sujeito”. Para Rivera, uma crítica de inspiração psicanalítica poderia concentrar-se precisamente nisto, o efeito de sujeito, “fulguração e báscula capaz de pôr-nos radicalmente em questão”.

“Deslizar por “entre-imagens” e “entretempos” — nos belos termos propostos por Bellour. Uma crítica, uma teoria de inspiração psicanalítica sabe-se sempre parcial, incompleta e, no melhor dos casos, pulsante, des-montadora, ao sabor de um efêmero e imprevisível efeito de sujeito. E ela se torna aliada de uma reflexão interna ao cinema, que ele mesmo toma em mãos, em muitos filmes, de maneiras variadas, singulares.”¹⁵⁶

Oudart toma uma outra posição, aparentemente, ao proclamar que, “para além do erotismo, revela-se a realidade essencialmente figurativa do cinema-discurso”. Para ele, entender o cinema enquanto discurso é entender a relação do endereço do discurso com o movimento da imagem, no movimento interno dos planos e entre os planos.

Na opinião de Rivera, toda a questão da sutura fica presa desta dialética do duplo que nos faz pensar em termos de alienação *versus* apresentação do sujeito de forma autêntica ou autônoma, que é a própria dialética do imaginário. Tentando ressaltar o domínio do simbólico, da primazia do significante em relação ao engodo imaginário que o cinema constrói, o tema da sutura permanece numa controvérsia

¹⁵⁵ MASSCHELEIN, Anneleen. “Double Reading/Reading Double”. In: *The Return of the Uncanny*, special issue of Paradoxa: studies in world literary genres, p. 398.

¹⁵⁶ RIVERA, T., op. cit., p. 65.

que é imaginária: a oscilação entre o simbólico, a linguagem e a imagem (em que o sujeito ao mesmo tempo aliena-se e afirma-se como eu).

Ainda na opinião de Rivera, com a sutura, fica-se limitado a este bastião lacaniano que critica o imaginário em prol do significante e do simbólico – via que Oudart adota quando fala da sutura como dispositivo simbólico. O que está em jogo, nesse caso, é a dialética do engodo *versus* a revelação – mais uma vez, a dialética do imaginário. Assim, o conceito de sutura fica tomado nessa tensão e não dá conta de pensar o real como aquilo que resiste à significação e resiste à sintaxe cinematográfica – aquilo que não dá um lugar para o sujeito, mas que agencia a possibilidade de acontecimentos nos quais o sujeito surge. O sujeito seria aquele dos intervalos, das distorções, correspondente ou não àquele do dispositivo ideológico.

“o sujeito do inconsciente não seria o poeta tradutor que torna visível o que a imagem especular tem de inaudito e, que, inversamente, permite a esse inaudito encarnar-se como invisível no visível?”¹⁵⁷

3.4.9. Nota azul, pílula vermelha

No Jazz, a *blue note* é uma nota que não consta da escala diatônica tradicional e a sua utilização é que empresta uma sonoridade especial a este gênero musical. As *blue notes* são notas extras atingidas a partir da combinação de outras notas, outros tons. Estas notas extras tornam uma escala maior em uma escala de *blues*.

Mas, segundo relato de George Sand (1973), a expressão “nota azul” foi utilizada pela primeira vez pelo pintor Eugène Delacroix para referir-se aos efeitos da música de Chopin – em visita de seu filho Maurice, aluno de Delacroix, ao pintor, na presença de Chopin. Para Delacroix, uma cor isolada não existe, ao seu lado existem sempre outras cores que modificam sua matiz. E por isso ele não delimitava o contorno das pessoas ou objetos em suas pinturas, preferia fazer “as cores brincarem umas com as outras”. No encontro entre duas cores, assim como entre duas notas musicais, pode ser criado o reflexo que contem uma e outra, reunindo-as em harmonia.

¹⁵⁷ DIDIER-WEILL, A., op. cit., p. 22.

O psicanalista lacaniano Alain Didier-Weill, em *Nota azul: Freud, Lacan e a arte*, retoma essa mesma expressão para falar do sujeito da escuta musical, que seria capaz de escutar algo mais além na música e alcançar “uma certa nota – ainda não presente – no nível da qual a tensão entre a sincronia harmônica e a diacronia melódica¹⁵⁸ poderia ser resolvida”¹⁵⁹. É uma nota, portanto, virtual e efêmera, porém que envolve um ponto real.

A nota azul não é uma tecla do piano, não é uma corda de um instrumento, não são as cordas vocais, mas é, talvez possamos dizer, um lugar onde se faz escutar algo nunca ouvido: o inaudito. “Um som especial que captura algo tão inatingível como a ausência”. Enquanto efeito, a nota azul para o inconsciente é sempre idêntica a ela mesma, como uma espécie de repetição que, ao contrário do automatismo da repetição freudiana, cria sentido e presença.

A nota azul é ininscrível. Sua sonoridade não passa da lembrança de um momento em que fomos afetados por ela. “Ela só se dá a nós tão logo, imediatamente, nos escapa.”¹⁶⁰ A nota azul não é simbolizável, mas é simbolizante. O poder simbolizante é o poder de criar um verdadeiro desencadeamento da cadeia inconsciente e está ligado, de acordo com Didier-Weill, ao fato de poder marcar o limite do sentido e invocar a dimensão do mais além do sentido. “De fato, sob o impacto da nota azul, o mundo começa a falar conosco e as coisas, a ter sentido: os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, causados pela nota azul, a nos contar casos.”¹⁶¹

O que Didier-Weill tenta articular são os diferentes tempos em que se articulam duas ou três torções localizáveis entre o Sujeito e o Outro da música. Ele acredita que o que escapou a Freud ao tratar dos chistes foi o fato de que o receptor não é puro receptor, um puro ouvinte/auditor. Ao deixar de lado a dimensão do seu desejo, Freud reduziu-o a uma simples presença. Mas ele tem simultaneamente outra dimensão: a de emissor do desejo inconsciente – o Outro como causa inspiradora do desejo do Sujeito.

¹⁵⁸ “Sincronia” e “diacronia” são conceitos distintos, mas complementares, inicialmente usados por Ferdinand de Saussure na linguística para indicar diferentes perspectivas de estudo da língua: o estudo na língua num momento específico (sincronia) e o estudo da língua através do tempo (diacronia).

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 43.

¹⁶¹ Ibidem, p. 43.

A pulsão, ou circuito pulsional, seria algo bastante enigmático, algo da ordem da “pulsão invocante”¹⁶² e de seu reviramento em “pulsão de escuta”. Se no trabalho do chiste podem ser identificados quatro tempos dialéticos entre o Outro e o Sujeito que se encadeiam cronologicamente, na música, por outro lado, esses tempos, se existem, seriam simultâneos – tempos que não devem ser considerados cronológicos, mas tempos lógicos. Didier-Weill identifica pelo menos três torções entre o Sujeito e o Outro na escuta musical. A música se apodera de nós pois ouvimos nela uma questão que nos habita e que teria sido capaz de suscitar tal resposta musical. O ponto culminante dessa resposta podemos indicar como sendo a nota azul. A resposta musical faz surgir em nós (como Outro, como ouvintes) a antecedência de uma questão que nos habitava sem que o soubéssemos. O Sujeito músico prova que recebeu de nossa questão um chamado ao tê-la respondido. Não somos mais nós que ouvimos a música, mas ela que começa a nos ouvir. Não somos nós que a reconhecemos, mas sim que somos reconhecidos por ela – como se o ouvinte que há em nós passasse a nos escutar. A “consciência” funcionaria assim como um reviramento do desejo, um corresponder ao desejo de um Outro que somos nós mesmos.

O termo transferência deve evocar a balança topológica que fez oscilar o Ouvinte da posição de Outro à de Sujeito: “nosso gozo não é somente o de um Ouvinte; é igualmente o de um Sujeito falante, criador, uma vez que os significantes que ouvimos, que nos falam, somos também nós que os falamos, que os dizemos.”¹⁶³ Toca-se aqui nesse ponto enigmático em que a mensagem do Outro torna-se nossa própria palavra. E é desse reviramento que Didier-Weill vai dizer que é o instante lacaniano de emergência do Sujeito no lugar do Outro. Se antes eu me reconhecia como ouvinte, desta vez sou eu quem é reconhecido como ouvinte pela música, como sujeito suposto ouvir. As coisas invertem-se e a música torna-se uma questão que me convoca, como sujeito, a responde-la. O objeto comum que o músico, Sujeito, e o ouvinte, Outro, conjugam, é o objeto *a*.

¹⁶² “É nessa possibilidade de *dirigir-se a* – pela qual o sujeito sai da solidão – que Freud, a nosso ver, entra na dimensão de uma invocação que estrutura não a demanda, mas a pulsão invocante. A diferença entre ambas está no fato de que a demanda visa a um Outro que deve estar imediatamente presente, ao passo que a invocação se dirige a um Outro que só está presente como por-vir. A pulsão invocante é, portanto, transferência no tempo.” (DIDIER-WEILL, A., op. cit., p. 14.)

¹⁶³ Ibidem, p. 52.

O último e quarto tempo que Didier-Weill assinala, depois de vários movimentos dialéticos, faz o ouvinte dar um novo salto que lhe permitirá passar para uma nova forma de gozo. Nesse momento do salto, o Sujeito não mais se contentará em estar separado do Outro pelo objeto *a*, procedendo a uma tentativa de atravessamento da fantasia, ao final do que poderá advir a este lugar de “comemoração do ser inconsciente como tal, isto é, da partilha das faltas mais radicais, que são aquelas que constituem a hiância do sujeito do inconsciente e a do inconsciente.”¹⁶⁴

Ainda que possa parecer um procedimento exagerado esse de identificar os diferentes tempos de torção da escuta musical, o que me parece importante extrair desse exercício é a posição dúbia do Sujeito/Outro enquanto receptor; o movimento mesmo de torção, este lugar confuso onde Sujeito e Outro, ao mesmo tempo, confundem-se e distinguem-se.

Fazendo aqui um adendo a Didier-Weill, pode-se considerar talvez que para o autor da obra haveria uma torção adicional, fonte de prazer exponencial, se considerarmos que, em última instância, ele faz a obra para si mesmo, que o legítimo destinatário da obra de arte é o próprio artista, que a música ele faz para ouvi-la, que o quadro ele pinta para contempla-lo, que a história ele escreve para si, não para um outro Outro, mas para um Outro que é ele mesmo. E seu prazer maior está justamente nesse reviramento de imaginar-se um Outro ao contemplar suas produções. Ainda mais enigmático este lugar do autor, a mensagem do Outro é de fato dele própria mas sentida como de um Outro e re-apropriada pelo artista mais uma vez, enquanto receptor.

Slavoj Zizek, em vídeo transcrito do Youtube “*Slavoj Zizek on the Matrix and video games*”, comenta o filme *Matrix* e a escolha que é dada ao personagem entre uma pílula vermelha e outra azul como as duas únicas alternativas possíveis entre a ilusão e a realidade.

“The choice between the blue or the red pill is not really a choice between illusion and reality. Of course The Matrix is a machine for fictions, but these are fictions which already structure our reality. If you take away from our reality the symbolic fictions that regulate it, you lose reality itself. (...) I want a third pill. So what is the third pill? Definitely not some kind of transcendental pill which enables

¹⁶⁴ Ibidem, p. 68.

a fake fast food religious experience, but a pill which would enable me to perceive not the reality behind the illusion, but reality in illusion itself. (...) Our fundamental delusion today is not believing in what is only a fiction, to take fictions too seriously – on the contrary, it is not taking fictions seriously enough.”¹⁶⁵

Podemos buscar um terceiro caminho também em nossos estudos? Um caminho que não seja nem a opção pelo real e nem a opção pelo simbólico, mas que concilie as duas únicas alternativas aparentes? Acredito que Freud buscou desde o início justamente valorizar a ficção e o seu peso na estruturação de uma realidade. Talvez precisemos, indo por esse mesmo caminho, levar mais a sério a ficção, a fantasia.

¹⁶⁵ Transcrito de vídeo no Youtube “Slavoj Zizek on the Matrix and video games”.