

## 8

### Coda

*A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora já que estou acostumado a tê-lo escrito, gosto muito e nada me fere o ouvido (...)*

Mário de Andrade em “Posfácio Inédito”

*(...) E se não dei solução é porque meus livros não sabem ser tese. Não se consegue tirar de Amar, verbo intransitivo, mais que a constatação de uma infelicidade que independe dos homens.*

Mário de Andrade em “A propósito de Amar, verbo intransitivo”

## 8.1

### Psicanálise e Arte: encontros na transitividade

Em sua proposição de 9 de Outubro de 1967 sobre a Escola de Psicanálise, Lacan coloca que os grupos na contemporaneidade se estruturam de modo que “de uma solidariedade entre a pane”<sup>301</sup>. Muitos lêem essa afirmação lacaniana pelo viés da estrutura dos grupos psicanalíticos e a respectiva crise das instituições de psicanálise e de transmissão. Sem dúvida, a assertiva lacaniana aponta para um profundo questionamento quanto ao que qualifica o analista para ocupar sua função, cabendo a cada um que exerce a psicanálise pensar com bastante rigor sua própria análise e vinculação institucional. Contudo, essa implicação da psicanálise com a clínica, a que Lacan chamou de “psicanálise em in-tensão”, está em seu ensino intimamente articulada com o papel que teoria e técnica psicanalíticas desempenham no mundo como prática de seu tempo, a chamada “psicanálise em extensão”. Portanto, pode-se considerar que as duas vertentes estão articuladas em um mesmo ponto: a ética da psicanálise, uma vez que é nesse ponto de dobradiça que se encontra tanto o desejo do analista como sua relação com as questões políticas e sociais de sua contemporaneidade. Dito de outro modo, além de ser uma prática clínica, a psicanálise é uma crítica radical da cultura, cabendo ao analista utilizar seu instrumental teórico para pensar os grupos e os fenômenos sociais. Esta posição política lacaniana chocou e abalou a proposta de pretensa neutralidade que o círculo psicanalítico europeu, composto pelos chamados pós-freudianos, havia definido como postura ética. Quando Lacan nomeia que a política faz parte de um posicionamento estratégico que acompanha qualquer grupo, ele desmascara a forte alienação que marcou a psicanálise durante anos.

---

<sup>301</sup> Ao fundar a Escola de Psicanálise de Paris, Lacan realizou uma grande conferência para esclarecer aos alunos que já o acompanhavam e aos candidatos interessados em se integrar, qual seria a posição política da Escola quanto à formação, à análise e ao compromisso ético político do exercício da psicanálise.

Logo, ao definir com tanta ênfase que de uma solidariedade nasce a pane, Lacan mostra que seu olhar crítico não está apenas enfocando a psicanálise, mas os grupos e instituições na Europa da década de 60.

Sua proposição indica “três pontos de fuga perspectivos”<sup>302</sup> que, ao apontar para a íntima relação entre a psicanálise em “intensão” e a em extensão, definem a articulação entre a problemática mais interna analítica e seu papel na história da cultura. A nomeação lacaniana de pontos de fuga indica que não são pontos de solução, mas nos quais a psicanálise deve ter seu ato, e que mesmo se arriscando a falhar em sua tarefa, mantém viva a questão da implicação do analista com seu desejo de transformação, de criação.

Os três pontos estão situados nos três registros<sup>303</sup> da teoria lacaniana: o simbólico, o imaginário e o real. O primeiro ponto é o complexo de Édipo, eixo da teoria e da prática psicanalítica. Esse ponto é constituído pelo questionamento do analista quanto a sua posição em relação à família, como fundamento da ordem social, especialmente a família pequeno-burguesa que encontra seu respaldo na ideologia edipiana. Há uma difícil conjugação entre o que o analista deve e não pode interferir. Resta sempre um mal-estar ético em ter um ato analítico cuja decorrência implique em questões jurídicas e sociais.

Quanto ao primeiro ponto, Lacan alerta que pensando ser a interpretação suficiente, o analista, muitas vezes, pode, sem o saber, ser cúmplice de uma ocultação decisiva. Essa crítica lacaniana dirige-se àqueles, que se intitulando psicanalistas pós-freudianos, criaram uma abordagem teórico-técnica tão distante da psicanálise que a nomearam de “Psicologia do Eu”. Para esta proposta de neutralidade analítica de acordo com a ética do não envolvimento político-social defendida pelos pós-freudianos, não há o que refletir quanto a implicação do analista, que deve se limitar a fazer seu trabalho clínico, restringindo-se a interpretação. Pela via oposta, a proposição lacaniana compreende a análise fundamentada no ato analítico, ou seja, se

---

<sup>302</sup>LACAN, J. *Proposição de 9 de Outubro de 1967 sobre o psicanalista da Escola*, parte II.

<sup>303</sup>A teorização lacaniana dos três registros da experiência humana já foi abordada nesta Tese na parte do Episódio.

omitir em certas situações, alegando limitações de acordo com a neutralidade, é estar em desacordo com a ética da psicanálise, já que o analista estaria se furtando do ato.

O segundo ponto, o imaginário, concerne à estrutura do grupo, sobre o modelo da Igreja e do Exército, que Freud escolheu para transmitir a psicanálise. Estrutura que se funda sobre o estatuto intocável do pai ideal e repousa sobre os mecanismos identificatórios, que ele mesmo descrevera como próprios para exercer um fechamento sobre o inconsciente, ou seja, não há reconhecimento de qualquer tipo de falta. Toda a estrutura imaginária do grupo fundamenta-se na completude e na unicidade, sem espaço, portanto, para a diferença.

O terceiro é o real e concerne aos efeitos crescentes de segregação, que são a consequência do discurso da ciência sobre os grupos. Como o discurso científico visa estabelecer leis e conhecimentos omnicomprensivos que dêem conta da ordenação da vida, Lacan afirma que a ciência quer com suas leis suturar a qualquer preço os buracos do simbólico, onde o real aparece em todo seu vigor como o que não cessa de não se inscrever. Desse modo, a ciência cria um resto que em um “eterno retorno” insiste em ser nomeado como o impensável. A segregação é apenas a apresentação social desse resto que pode chegar ao extremo de grandes extermínios e campos de concentração, sobre os quais, Lacan sugere, que longe de serem um acidente no percurso da história, são os precursores de um fenômeno que vem se ampliando.

Lacan, ao alertar que os psicanalistas precisam estar esclarecidos, pois essas questões envolvem a ética da psicanálise, demarca que há algo que o humano faz e não sabe. Esse desconhecido tão presente na prática clínica, que se propõe trabalhar com o inconsciente, também se apresenta em atos de forte dimensão social, revelando a insistência de um gozo. Logo, pela proposta lacaniana, pode-se afirmar que a grande questão é interrogar, para incessantemente sustentar o lugar vazio que marca qualquer conhecimento, sujeito, instituição. Se há um possível registro no significante da satisfação da pulsão, há também uma face que escapa, e, por isso impossível, que sempre retorna, seja no subjetivo, seja na coletividade. E, quando esse retorno não recebe um espaço de discussão, ele se expressa nas barbáries que a história registra.

O Outro em psicanálise diz respeito a alteridade em seu sentido radical de estranheza e ao mesmo tempo de familiaridade, pois não há sujeito sem Outro. Em

outras palavras é na alteridade que o sujeito se constitui. Assim, mesmo na perspectiva da clínica individual há a presença da dimensão social, estando a psicanálise implicada com o cultural. Na primeira página de seu texto “Psicologia de grupo e análise do eu”, Freud define isso claramente ao dizer:

*O contraste entre a psicologia individual e a psicologia grupal, que a primeira vista pode parecer pleno de significação, perde grande parte de sua nitidez quando examinado mais de perto. É verdade que a psicologia individual relaciona-se com o homem tomado individualmente e explora os caminhos pelos quais ele busca encontrar satisfação de seus impulsos pulsionais; contudo, apenas raramente e sob certas condições excepcionais, a psicologia individual se acha em condições de desprezar as relações desse indivíduo com os outros. Algo mais está invariavelmente envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira, que desde o começo, a psicologia individual, nesse sentido ampliado mas inteiramente justificável das palavras, é , ao mesmo tempo, também psicologia social.<sup>304</sup> (grifo meu).*

O presente trabalho trilha a perspectiva ética lacaniana de considerar a crítica da cultura um caminho de resposta à barbárie. Assim, esta tese se deseja mais um espaço de abertura que lembre à sociedade que aos analistas não cabe a acomodação à clínica, mas ir além dos consultórios, para junto com a sociologia, antropologia, literatura, realizar um trabalho de crítica da cultura e, assim, participar do necessário questionamento a respeito do que a humanidade faz de seu destino. É neste sentido, que em uma vinculação entre psicanálise e literatura, através da obra de Mário de Andrade, buscamos delinear a questão do desejo no sujeito da modernidade, visando apontar sua configuração paradoxal: a oscilação entre a tentativa de seu sufocamento pela estrutura econômica, política e social, e seu grito incessante quanto sua marca de indestrutibilidade.

Embora Lacan nunca tenha se colocado explicitamente quanto às barbáries contemporâneas, pontua o reconhecimento de que a segregação provocada pela consolidação dos grupos, causa drásticas conseqüências. Em sua perspectiva, o que leva o sujeito à destruição não é o recalcado, mas o que é expurgado, que fica fora do

---

<sup>304</sup>FREUD, S. “Psicologia de grupo e a análise do eu”, *ESB*, vol. XVIII, p. 91.

recalque, e retorna no real. Para ele, portanto, o ponto complexo da contemporaneidade é o discurso científico não aceitar este ponto de limite do simbólico, mascarando-o com a idealização<sup>305</sup>.

Como já foi abordado no Episódio desta Tese, o *Seminário 17* explicita que o simbólico tangencia um ponto umbilical de impossível fechamento, ali jaz a função do objeto *a*. Caso seja mascarada por um discurso que vise fechá-la, esta função se esconde no ideal. Desmascarando-se ao se mostrar como efeito de rejeição da estrutura do simbólico, está inscrita em um discurso que insere e reconhece um ponto de desconhecido.

Para que os grupos e instituições contemporâneos possam ser pensados torna-se necessária uma remissão à construção freudiana sobre as origens da lei e nascimento da cultura.

Em seu texto *Totem e Tabu*, Freud delineia que após o assassinato do pai da horda, os filhos sentiram ressurgir o amor, uma vez que nenhum obstáculo os separava do gozo, e pela primeira vez experimentavam não sentir ódio do pai que os privava. Movidos pelo remorso diante do assassinato do pai, instauraram a lei que estabelece a renúncia do gozo. A proibição que a lei instaura é de assegurar de que ninguém tomaria o lugar do morto. Todos estariam em igualdade de condições, abrindo mão do gozo e do poder absoluto. Em outras palavras, depois da morte do pai do gozo, todos na lei e pela lei se sacrificam. Este sacrifício e segredo fundam toda a comunidade social. Se há uma perda do gozo originário, ninguém mais é absoluto, porém, há um abismo na articulação da lei e da perda do gozo; por isso, há a necessidade, a exigência de reiteração constante da renúncia de todos, o que acaba por revelar que a lei jamais liberta do sacrifício. Esse acordo entre os irmãos após o assassinato do pai, Lacan chama de “fraternidade da impotência”.

O grupo se funda, portanto, sobre esse segredo, sobre o crime e um gozo renunciado. Como bem constata Millot, para que o outro não saiba do meu segredo

---

<sup>305</sup>Em *O ego e o id*, 1923, Freud compara o *eu ideal* (formação psíquica pertencente ao imaginário, representativa do primeiro esboço do eu investido libidinalmente) com o *ideal de eu* (instância psíquica que escolhe entre os valores morais e éticos aqueles que constituem um ideal ao qual o sujeito aspira). Neste texto, Freud atribui a ambos a função de *idealização*, ou seja, tanto a formação psíquica quanto a instância psíquica tem a capacidade de criar psicologicamente uma imagem de perfeição.

resguardado, o mais seguro é que eu também o ignore, advindo, assim, o recalque. Isto é, esse saber do inconsciente, saber da culpa, representa tanto um saber sobre gozo perdido, quanto um saber perdido sobre o gozo: metaforicamente pode-se dizer que o lugar do inconsciente é o lugar de um suposto saber sobre o gozo.

Freud em sua obra já havia ressaltado que não há recalque sem retorno do recalçado. A culpa na origem da lei retorna em virtude da própria lei, pois é a lei que fala do crime. Embora a lei engendre a culpa por causa do recalque, será uma culpa sem definição que sempre retorna ao grupo como exigência de designar um culpado, um inimigo que, na verdade, representa o segredo do horror que migra do interior para o exterior em um inesgotável movimento de rejeição, de expulsão. Como foi dito anteriormente, o sacrifício ou bode expiatório fala do assassinato originário da exclusão do gozo e da expiação, por conta disso, não há grupo que se constitua, sem exclusão, sem segregação.

As massas – o exército, a igreja, o estado – selam sua unidade encontrando seu *mais de gozar*<sup>306</sup> naquilo que colocam como bode expiatório. As práticas de sacrifício contemporâneas não se dão em rituais como nos primórdios da história; agora é na segregação, no ódio racial em que o sacrifício vigora. As instituições dejetam ao passar da fraternidade da impotência - acordo selado no nascimento da cultura – à fraternidade da abjeção. A estrutura do simbólico se funda de uma exclusão primeira do gozo que passa a ser repetido no mesmo efeito de rejeição que foi recalçado. Surge, assim, o *mais de gozar*. Lacan indica que na virada histórica constituída pelo advento da ciência moderna, que visa promover o reinado integral, universal do sistema capitalista, comporta uma extensão jamais conhecida de segregação. É o início de extremas devastações.

Ao fundar a ciência sobre o cogito, a filosofia cartesiana reduz o sujeito à sua divisão, ao seu ponto de dúvida. Inaugura-se, assim, a separação entre saber e verdade. Para a ciência as verdades são eternas, não havendo inscrição, portanto, de um não saber. Se o simbólico se funda a partir da rejeição do gozo, o discurso científico redobra essa rejeição ao não querer saber nada da verdade. Esta falta radical

---

<sup>306</sup>Esta conceituação lacaniana, realizada no final de sua obra, foi trabalhada nesta Tese na parte “A voz cantante na escritura- um resto a significar”.

mostra que a verdade é sempre incompleta e por isso, transitória, embora a ciência a sustente como categoria formal de avaliação de uma proposição. Segundo Lacan, esta rejeição estabelecida pelo pensamento científico não é um recalçamento, mas uma rejeição ao simbólico, uma vez que o contorno desta falta radical deste “não saber” fica sem registro e reconhecimento no discurso científico.

Max Weber demonstrou o nascimento da violência social como princípio básico do espírito do capitalismo. A exploração marca um gozo que não leva ao trabalho, pois refuta o desejo que se vê então constrangido a se refugiar na marginalidade social, no sintoma, na neurose, ou mais amplamente, no mal estar na civilização.

Ao eliminar para fora do seu campo a verdade que aponta para o não saber, o desconhecido, a ciência tenta garantir seu próprio fechamento, já que nada restaria por descobrir. A lógica moderna representa esta tentativa de foracluir (Verwerfung)<sup>307</sup> a verdade através da universalização do saber científico. Como a ciência visa o universal, o reino do mesmo, ela precisa eliminar o Outro enquanto demonstração viva da diferença. Em outras palavras, em prol do discurso científico é necessário o desaparecimento progressivo da alteridade que marca a existência radical da diferença. As culturas que mostram essa diferença passam a sofrer retaliação.

A psicanalista judia Catherine Millot, já anteriormente citada nesta parte da Tese, representa uma voz na França que insiste na importância da psicanálise exercer um papel de crítica do social, como também acredita que falar da barbárie nazista é oferecer para as novas gerações uma memória nítida de um horror que pode advertir quanto as ideologias segregadoras. Millot se remete a Robert Antelme, autor de *L'Espèce Humaine*, para afirmar que a lógica dos campos de concentração visava destruir a humanidade dos deportados seja para justificar sua eliminação, seja para ratificar sua redução a uma função de dejetos recuperáveis. Pode-se dizer, que tentando operar o fechamento do universo simbólico, a ciência se acoplou bem próxima ao muro do ódio. Auschwitz, Hiroshima, Ruanda, África do Sul mostram isso.

---

<sup>307</sup>Lacan define como foraclusão um não radical dado à Lei, Nome-do-pai, de modo a não permitir a simbolização do real, sob a forma de furo, fenda, que marca o impossível.



Buscando que o simbólico forme um todo, o saber científico situa o horizonte humano na possibilidade de destruição absoluta, uma vez que esta pretensão se funda sobre a tentativa de eliminação deste resto que o objeto *a* representa, a qual chamamos verdade ou, se preferirem, simplesmente desejo. É esse resto que limita o simbólico. Na falta de que seja preservado o lugar do objeto *a* como lugar da verdade e do desejo, é no real que ele retorna sob a forma desse ódio materializado sob a forma denunciada por Lacan, dessa extensão cada vez mais dura dos processos de segregação onde o nosso futuro encontra seu preço de horror.

Em seu livro, “Seduzidos pela memória”, Andreas Huyssen, trabalha através de ensaios, o papel - chave de transformação da experiência contemporânea que possuem o imaginário urbano e as memórias traumáticas. Huyssen questiona:

*Para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou, é talvez o contrário? É possível que o excesso de memória dessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento.<sup>308</sup>*

Para responder à sua indagação, Huyssen esclarece que qualquer resposta possível denuncia o quanto as abordagens sociológicas anteriores a respeito da memória coletiva são inadequadas para abordar a dinâmica atual de temporalidade, memória e esquecimento.

Huyssen remete-se a Freud para reafirmar que esquecimento e memória estão inextricavelmente ligados. Isto é, na configuração freudiana, esquecimento é uma forma de memória escondida e memória é apenas uma outra forma de esquecimento, pois só se guarda fragmentos. Segundo Huyssen, a concepção de Freud quanto aos processos psíquicos de recordar, recalcar e esquecer valem para as sociedades contemporâneas e justificam a sociedade de consumo atual ser tão assolada pela preocupação com a memória. Mais adiante em seu texto, Huyssen acrescenta que na

---

<sup>308</sup>HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória – Arquitetura, Monumentos, Mídia*, p. 19.

atualidade não há mais uma memória consensual coletiva, mas memórias fragmentadas de grupos sociais e étnicos específicos que marcam para toda a sociedade pontos que precisam ser lembrados, uma vez que há todo um trabalho social de expurgá-los da consciência cultural. Neste ponto, pode-se conjugar a proposta lacaniana com Huyssen, já que os três caminhos de reflexão salientam a importância de não fechar, com idealizações mascaradoras, a história e a cultura.

Roberto Corrêa dos Santos em *Modos de Saber, Modos de Adoecer* adverte quanto à importância de ao estudarmos qualquer arte observarmos a profunda e intrincada relação entre estética e cultura. No exame detalhado das obras é preciso identificar o valor da história, o valor da memória, dos afetos que as constituem. No texto “O Político e o Psicológico – Estágios da Cultura”, Corrêa, ao se remeter a Silviano Santiago e Oswald de Andrade, explicita a importância de uma proposta literária que faça história, que se empenhe na intervenção na vida social. Ao entrelaçar todo seu texto com a filosofia nietzschiana, Roberto Corrêa escreve um belo texto. Nele, ressalta a assertiva de Nietzsche que define que uma cultura segregadora, além de baseada no ressentimento, é débil em sua perspectiva de autenticidade e xenofobia.

É interessante observar que, em campos de saber diferentes, Corrêa, Huyssen, Lacan, Jacoby Antelme, Adorno, etc., enfim, muitos autores estão polifonicamente propondo a difícil tarefa crítica de refletirmos a partir de vários referenciais teóricos sobre o nosso percurso histórico político, nomeando, inclusive, o que a ciência visa encobrir: contradições culturais e barbáries em nome de lutas ideológicas. Daí a importância do nosso fio de voz para manter vivo o grito do objeto *a* e assim conseguirmos a muitas mãos tecer escritos. Em outras palavras, é vital que ocupemos o espaço social que Lacan aponta para as ciências humanas em relação à ciência: “o lugar de extrair a verdade da incompletude que lhe corresponde, termo cujo resto de voz nos é concedido.”

Foi no sentido de deixar a psicanálise vagar com a arte e a com a crítica da cultura para buscar novos ares, que trilhamos esta tese. Elegendo como direção a fundamental necessidade contemporânea de sustentar um fio de voz. E uma vez que cumpre ao psicanalista marcar essa incompletude que sustenta o desejo, cabe aceitar o

convite de ficar em movimento, já que o desejo não se fixa ou se para, ao contrário, sempre se retrai e aparece em um outro lugar. Mário que o diga.

## 8.2

### Para não concluir

Mário de Andrade sempre sustentou a importância de que a arte fosse um honesto fazer, na medida em que ela se apresentasse como uma atividade comum, e por isso acessível a todos os homens. Para ele a produção artística precisa deixar de ser uma atividade a que uma elite de especialistas se dedica. Pelo viés do questionamento do formalismo, Mário alcançou o ponto perseguido ao longo de toda a sua obra: superar o divórcio entre arte e sociedade. Em outras palavras, em sua estética, Mário defende que a arte precisa ter função no contexto da vida em sociedade. A Arte manifesta seu caráter coletivo pelo fato de constituir o próprio nexos da vida em sociedade.

Eduardo Jardim em *Mário de Andrade - a morte do poeta*, diz:

*Mário de Andrade adotou a concepção de que a arte é, ao mesmo tempo, obra de sentimento e expressão. De um lado, ela responde às exigências subjetivas derivadas de estados afetivo-nocionais que acompanham a apreensão da realidade e a sua valoração. De outro, a arte aparece como esforço para exprimir objetivamente aqueles estados e, com o recurso da técnica, logra alcançar uma síntese - a obra de arte. (...) Assim, entendeu que a arte, nos momentos felizes, manifesta um equilíbrio entre os pólos de sentimento e expressão.*<sup>309</sup>

Essa doutrina de Mário, segundo Jardim, se expressa em vários momentos de sua obra. Pode-se enumerar em *Amar verbo intransitivo* inúmeros momentos. Alguns, inclusive, já detalhados no início deste trabalho, porém, não é demais lembrar que a atitude geral de Mário é antiburguesa, em uma total desconfiança dos valores intelectuais, estéticos, e morais da burguesia. Seus ataques são mordazes, corrosivos e irônicos. A guerra à educação brasileira Mário não poupa suas críticas.

---

<sup>309</sup>JARDIM, E. *Mário de Andrade - a morte do poeta*, p. 25.

O ensaísta Gustavo Schnoor, no artigo *Desej'Arte*, ratifica Eduardo Jardim, acrescentando que o objetivo da arte moderna não é criar uma obra imitativa. Schnoor diz que na arte moderna encontramos:

*(...) uma construção intelectual, uma alteridade que tenta se comunicar e se inserir no real como uma nova entidade, e que resulta do diálogo com a tradição imediata, na busca incessante de inovar as pesquisas da própria linguagem da arte.*<sup>310</sup>

A arte moderna, porém, justamente por ser arte não pode se reduzir a esse compromisso com a realidade, com o social, aliás nenhuma arte até hoje conseguiu esse feito.

Blanchot, definindo que a narrativa simbólica tem como principal característica tornar presente o sentido da vida, esclarece:

*A vida de todo dia, estrangulada em seus fatos muito particulares, raramente, nos permite atingir o sentido dela e que a reflexão, retendo dela apenas o aspecto intemporal, não nos permite sentir. Raramente tocamos o mundo, raramente tocamos a existência (...) portanto, é tentador procurar realizar na ficção o sentido da existência.*<sup>311</sup>

Ao discutirem a falácia intencional na criação literária, Wimsatt e Beardsley são bastante firmes ao dizer:

*A obra literária não pertence nem ao crítico nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder de suas intenções ou ao controle do criador sobre ela). A obra pertence ao público. Corporifica-se na linguagem, posse peculiar do público, e **trata do ser humano**, objeto de conhecimento público*<sup>312</sup>. (grifo meu)

De acordo com os autores acima citados, não devemos nos restringir a ler a obra de Mário de Andrade, ou de qualquer autor, apenas pela via sociológica e

<sup>310</sup>SCHNOOR, G. Desej'Arte. In: *Leituras Compartilhadas*, Fascículo 7: *Desejo*, p. 52.

<sup>311</sup>BLANCHOT, M. *A parte do fogo*, p. 81.

<sup>312</sup>WINSATT e BEARDLEY. "The Intencional fallacy", in *The Verbal icon, studies in the meaning of poetry*, p. 87, tradução de Luíza Lobo.

política, por mais claras que pareçam ser suas intenções. Portanto, sugiro, com esta tese, uma vinculação arte - vida na obra *Amar verbo intransitivo*. Em outras palavras, uma vez que ela trata da dimensão humana em toda sua amplitude, esta obra pode ser lida como um texto trágico na modernidade.

Para tal proposta, lembro que para explicar a dimensão trágica da realidade humana, Gerd Bornheim afirma que “deve haver algo no homem que possibilite a vivência trágica. Poderíamos chamar de finitude, de imperfeição, ou, ainda, de limitação, o elemento portador do trágico no humano”<sup>313</sup>. Mais adiante em seu texto, esclarece: “é aquele **rasgo** da natureza humana que pode em determinadas circunstâncias adquirir ou não uma coloração trágica”<sup>314</sup> (grifo meu). O autor denota, com nitidez, que este rasgo, essa fenda, esse furo, não é em si trágico, mas sim a possibilidade de considerá-lo, encontrá-lo. Tanto que Bornheim enfatiza que há culturas e períodos das culturas que permanecem como que cegos à densidade do trágico.

Continuando sua discussão sobre a tragédia, o autor questiona qual o sentido que o trágico tem no século XX. A hipótese de Bornheim é a de que a tragédia se transfere da esfera humana ou da *hybris* do herói, para o sentido último de realidade, confundindo-se com um extremo pragmatismo na Modernidade. Em outras palavras, o conflito trágico, que caracteriza o herói grego, não se apresenta na modernidade da mesma forma que na tragédia grega. No século XX, como Mário de Andrade nos revela em *Amar verbo intransitivo*, a personagem Fraülein Elza é “uma heroína nada heróica” (AVI, p.), o que no entanto não a impede de ser uma heroína trágica, uma vez que Bornheim demarca que o trágico no século XX “pode se tornar imperceptível, como a música das esferas pitagóricas”<sup>315</sup>, porém não cessa, já que seu portador, a fenda que marca o humano, não desaparece com o advir da Modernidade. O homem continua na polaridade dos conflitos.

Denise Maurano afirma que a arte é a verdadeira atividade metafísica do homem, em que todos os problemas da relação do sujeito com o desejo podem se

---

<sup>313</sup>BORNHEIM, G. *O sentido e a máscara*, p. 72.

<sup>314</sup>Ibid., p. 72.

<sup>315</sup>Ibid., p. 75.

projetar. A obra de arte teria, portanto, o poder de nos remeter a um domínio mais além daquilo que ela apresenta de imediato. O autor Mário de Andrade mostra bem isso quando revela que suas intenções o traíram, uma vez que além das definições conscientes que traçou para sua obra literária, algo utilizou sua escritura para expressar-se: seu desejo entretecendo a criação. O que não tira dela sua vinculação com a realidade, seja pelo compromisso de revelar que a modernidade elimina a transitividade ao tentar despojar o homem do trágico, do desejo e do inconsciente.

Para a psicanálise, as obras de arte e mais especialmente as obras dramáticas são como uma espécie de espelho, que Lacan nomeia de “Outra cena”. Como já foi dito nesta tese, a própria criação da obra de arte, mais especificamente a literária, carrega todo o peso do inconsciente para representar em história o discurso do Outro. Os escritores, às vezes mortos há muito tempo, continuam a provocar inúmeros afetos em quem os lê. Logo, as implicações de seus desejos arrastam-se sobre a escritura.

Por este caminho de aproximação entre a psicanálise e a tragédia, a partir da obra *A face oculta do amor* de Maurano, foram colhidas articulações que sustentam a idéia da existência de uma homogeneidade estrutural entre os dois campos. Assim sendo, a tragédia foi abordada ao longo desta pesquisa, na mesma perspectiva da obra acima citada, ou seja, não propriamente como fenômeno histórico ou religioso, nem mesmo como sistema de pensamento, mas, sobretudo, como gênero de arte: o texto trágico.

Neste sentido, *Amar verbo intransitivo* é um texto trágico, tão intenso, que Mário se valeu de vários instrumentos para criá-lo, inclusive da pintura e da música.

Pode-se perceber que como em uma pintura expressionista Fräulein “Não pensa bem porque sente demais”. (AVI, p. 84). Ela tem “prelúdio de pensamentos, que fica mais musical. Simultâneos brotam na consciência dela desenhos inacabados, isto é um prelúdio de idéias” (AVI, p.84). Apesar de sua cobrança de sintaxe, há todo um movimento inconsciente que exige manifestar-se: a fantasia de Fräulein, como a arte expressionista que despreza, telegraficamente, apresenta sínteses e inúmeras reticências.

Há momentos em *Amar verbo intransitivo* que as letras são como que tintas que narram, através da intensidade da imagem. Encontra-se, assim, pintura e literatura se fundindo para legitimar com Freud a existência do inconsciente:

*Das partes profundas do ser lhe vinham apelos vagos e decretos fracionados. Misturavam-se animalidades e invenções geniais. E o orgasmo. Adquirira aquela alma vegetal. E assim perdida, assim vibrando, as narinas se alastraram, os lábios se partiram, contrações, rugas, esgar, numa expressão dolorosa de gozo, ficou feia (AVI, p. 121).*

José Saramago em seu *Manual de pintura e caligrafia* mostra como um romance pode ousar ser um tratado que descortina os caminhos na arte de imitar o mundo pela pintura, a pintura pela linguagem, a linguagem pelo mundo. O narrador se propõe a escrever um diário de viagem ao redor do mundo, de suas representações e das representações de suas representações:

*Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever...Não quero pensar, por agora, naquilo que farei quando se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos luz onde não poderei traçar o menor sinal.<sup>316</sup>*

O belo texto de Saramago vai mapeando o encontro entre pintura e literatura tornando nítido que, na dança das representações, é possível deslizar de uma órbita para outra, no firme propósito de busca de expressão.

*Creio que nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça e apanhamos um objeto do chão. É isso que a pintura quer fazer.<sup>317</sup>*

Mário de Andrade, em 1924, com seu romance-idílio, expressa que se um quadro é uma imagem que pode ser lida, um texto pode pintar imagens. O seu pode

<sup>316</sup>SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 5.

<sup>317</sup>SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 115.

ser visto como um quadro expressionista. Há o grotesco, a hipertrofia do detalhe, o ridículo e o lírico em uma complicada conjugação, buscando que o demasiado humano que Nietzsche nos apresenta ganhe cores.

É bastante clara a relação entre o quadro de Munch e o momento em que Fräulein grita na floresta da Tijuca. A fusão entre sua natureza primitiva e a vegetação dos trópicos mostra como escritura e pintura se relacionam intimamente.

Cabe mostrar que o radical da palavra “gritar” é o mesmo da palavra “criar”: do latim *criare*. Deste modo, pode-se dizer que grito e criação se misturam em *Amar verbo intransitivo*, para expressar o desejo em um tempo que se propõe a seqüestrá-lo.

Zumthor mostra que, embora distantes no tempo, a experiência do século XX e a medieval destacam a necessidade de algo vivo que movimente o texto para a recepção. O que aproxima as duas experiências é a produção do corpo, do gesto e da voz, em um grande conjunto que revela a permanência do que há de mais rico na experiência humana: a comunicação orientada por sua dimensão afetiva.

Benjamin se conjuga a Zumthor, falando do surgimento de uma nova estética da percepção em que o “toque”, como elemento central, faz par com o estabelecimento de uma relação com o objeto via a dispersão. Benjamin frisa muito que o espectador do cinema é um distraído, pois diante da sucessão de imagens, o processo de articulação do espectador é interrompido por mudança constante e súbita. Isso constitui o efeito de choque do cinema.

O sujeito da Modernidade, portanto, vive essa perda de toda continuidade interna consigo mesmo. Ele já não pode conduzir pela volição seus pensamentos, pois estes foram substituídos por imagens em movimento. Logo, não é de surpreender que Benjamin caracterize de distração o novo modo de recepção dos sujeitos na modernidade. Devido à distração, os pensamentos encadeados se interrompem para dar lugar à abertura para o inconsciente e sua rede associativa.

Mário, em intenso diálogo com Benjamin e Zumthor, nos mostra Fräulein poucos momentos antes de gritar. Quando pensava estar fincando no parapeito de pedra os braços cruzados de amar intransitivamente, distraída, “os olhos dela pouco a



pouco se fecharam- cega duma vez. A razão pouco a pouco escapou (...) (AVI, p. 121).

No ensaio *Função do leitor: a construção da singularidade*, Eliana Yunes define a subjetividade na Modernidade:

*A Modernidade trouxe no seu bojo - mais que o iluminismo, o positivismo e o empirismo trouxe a crise do conhecimento, e, portanto, do sujeito, enquanto incapaz de dar conta das práticas sociais e individuais que transformaram o final do século passado em ruína e fragmentação de todas as certezas. A celebração do saber enciclopédico excluía as diferenças e com elas o gauche do mundo. É com Freud que esta noção de sujeito vai se reformular. Para além da consciência humana, com controle sobre objetos e comportamentos, desvenda-se, no fundo poço das memórias pessoais, o lado oculto da mente. Dele irrompiam sob censura, desejos e recalques (...) Aflorando do inconsciente, outro sujeito carecia de resgate para harmonizar-se e às suas relações.<sup>318</sup>*

A teoria psicanalítica embasa a argumentação da autora, uma vez que define o sujeito como eternamente dividido. Como seu desejo inconsciente é sempre enigmático, incognoscível, cabe ao humano, portanto, se haver com isso, em um contínuo trabalho de dar sentido à vida. Nessa eterna busca de significação surgem as interpretações, decifrações e construções que compõem a história de cada um como um mosaico de inúmeras histórias que se atravessam. Desse modo, de acordo com a perspectiva psicanalítica, o eu e o Outro (enquanto o enigma do inconsciente) amalgamam-se em uma só pessoa e, assim, sujeito e objeto também estão fusionados no processo de conhecimento.

É fundamental esboçar algumas reflexões a respeito da persistência da voz e dos “apelos vagos e decretos fracionados do ser” (AVI, p.121), apesar da repressão cultural que se inicia em 1900, pois a psicanálise pode se conjugar com a filosofia e a literatura para ampliar este debate sobre voz e desejo na Modernidade.

Embora não se valha do conceito psicanalítico de “recalque”, como Zumthor faz, Benjamin estabelece uma clara relação entre a nova estética da recepção que nasce na modernidade, cuja base é a recepção tátil distraída, e o inconsciente.

---

<sup>318</sup>YUNES, E. “Função do leitor: a construção da singularidade” in *Pensar a leitura: complexidade*, p. 116.

Seja em *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica* seja em *Pequena história da fotografia*, Benjamin diz que as técnicas contemporâneas abrem para a experiência do inconsciente ótico como a psicanálise abre a experiência do inconsciente pulsional. Cabe, neste ponto, refletir se este inconsciente pulsional, mesmo com o avanço tecnológico, não sustenta a persistência do sujeito na trilha de significar, “elevando o mundo de seu estado cru para produzir seu algo comestível, para fazê-lo adquirir seu paladar.”<sup>319</sup>

Enquanto Benjamin fala que “não há testemunho da cultura que não seja também um testemunho da barbárie”<sup>320</sup>, Freud acrescenta:

*Nossa cultura se edifica sobre a sufocação das pulsões... Em nome de seu desenvolvimento a cultura valeu-se da religião para sancionar cada um de seus progressos oferecendo, em sacrifício à divindade, cada fragmento de satisfação pulsional a que se renunciava e declarando “sagrado” o novo patrimônio coletivo assim adquirido. Quem em consequência de sua indomável constituição não possa acompanhar esta sufocação do pulsional enfrentará a sociedade como delinqüente, como “outlaw” (fora da lei), a menos que sua posição social ou suas aptidões sobressalentes lhe permitam impor-se na qualidade de grande homem ou “herói”.*<sup>321</sup>

Quando ao final de seu texto, pergunta “se nossa moral sexual cultural merece o sacrifício que nos impõe”<sup>322</sup>, Freud confirma Benjamin quanto à vinculação cultura – barbárie, definindo que esta vinculação se dá a partir da sufocação pulsional. Isto é, independente de guerras, continuamente o homem paga com seu corpo, seu erotismo, seu prazer, o desenvolvimento cultural. Logo, o recalque das contradições culturais é condição necessária para o desenvolvimento da cultura.

Se, no Episódio, coloquei que a pulsão não quer dizer nada, não fala, não é sujeito, porém, é no corpo do sujeito que ela pulsa, esta afirmação torna-se interessante, neste espaço, para mostrar que quando Freud fala em pulsão ele está se referindo ao sujeito e seu corpo. Para amarrar sua satisfação à linguagem, a pulsão

<sup>319</sup>BENJAMIN, W. “Pequenos trechos sobre a arte”, in *Rua de Mão Única*, p. 275.

<sup>320</sup>BENJAMIN, W. *L’homme, la langue et la culture*, p. 187.

<sup>321</sup>FREUD, S. (1908). “Moral sexual civilizada e o nervosismo moderno”, *Obras Completas*, vol. IX, pp. 167-168.

<sup>322</sup>*Ibid.*, p. 181.

precisa de um corpo. Dito de outro modo, é o corpo pulsional que se vincula ao significante em contínua busca de satisfação, já que, apesar do recalque, ela impulsiona sempre para frente, indomável. Pode-se, então, concluir que o retorno incessante do sujeito ao olhar e a voz revela que a persistência do corpo em sair do seu exílio se dá, justamente, por ser o corpo percorrido por pulsões, que buscam, incansavelmente, satisfação em múltiplos objetos.

Schnoor afirma:

*No fundo de todo processo, dos bisões às modernas instalações contemporâneas e independentemente do amplo espectro que a história humana tem expressado na arte, o desejo primordial do criador, sublimado na obra, pretende capturar a atenção, as sensações, a mente e os afetos- o próprio desejo- do espectador.<sup>323</sup>*

Ao considerar-se a arte como a magia de suspender a racionalidade e o cotidiano, provocando a surpresa, pode-se concluir que o artista com seu produto provoca o desejo em seu espectador, seja a obra pintura, escultura, fotografia, cinema ou escritura. Aqui, leia-se desejo, como a busca de prazer que move o humano, permitindo, que mesmo do modo mais sutil, a obra de arte toque sensualmente seu espectador. Em outras palavras, foi um corpo pulsional que a produziu e um corpo pulsional lhe garantirá recepção.

Exatamente apesar de toda exigência de racionalidade, controle, consciência e decisões acertadas, Mário de Andrade mostra Fräulein dividida, na sua fragilidade e incompletude.

Com sua arte, Mário de Andrade sustenta o fio de voz que leva a se pensar o desejo na Modernidade justamente pelo dialogismo, pela força de voz do texto na polifonia, revelando assim a dimensão humana trágica. Como Zaratustra, Mário abraça a vida, com alegrias e agruras:

*Toda a gente acha graça na minha alegria e como eu me divirto na festa mais pau. Creio que essa riqueza me vem de eu compreender a vida e vivê-la em toda a variedade dela. Quando eu vou na festa*

---

<sup>323</sup>SCHNOOR, G. “Desej’Arte”, in *Leituras Compartilhadas*, Fascículo 7: Desejo, p. 53.

*sei que a festa é para a gente se divertir e qualquer coisa me diverte extraordinariamente.*<sup>324</sup>

Aliás, ele próprio nos revela como o trágico é decisivo em sua obra:

*É que me fiz prender por um entusiasmo de corpo e alma pelos movimentos da vida e os vivo com uma intensidade pasmosa. Um dionisismo sem êxtase, uma confiança sensual, uma fé sistematizada em tudo e uma certeza permanente e perdoadora na imbecilidade do homem. E isso vibra em toda a minha obra*<sup>325</sup>

Em sua exterioridade-íntima a voz como objeto da pulsão vibra na obra de arte. Muitas vezes esquecemos que na origem de tudo o que se fala, escreve, pinta, filma, etc, está a voz, marcando a presença de um corpo pulsional que precisa de objeto para inscrever sua energia vital de expressão e satisfação. Assim, esta tese propõe que a voz seja considerada o elemento pulsional decisivo, tanto para a literatura moderna, quanto mais amplamente para qualquer criação. Afinal, mesmo se dizendo contentar com as imagens, o homem moderno, ao ser embalado pelas vozes do arsenal tecnológico que se inicia no século XX, sonha nostalgicamente com seu corpo, que sorrateiramente foge do exílio para pulsar.

***Cumpriu a missão dela, o que ela sabia ensinou. O homem da vida e o do sonho passeiam de mãos dadas. Quatro contos de réis pra cada um. Vamos tomar um chope (...) Porém permanece um desejo mole pelo rapaz. Talvez a ensombre um arrependimento. O homem-da-vida afirma: Não. E vira o chope.***

*Mas agora se fala tanto nos sentimentos seqüestrados... O subconsciente se presta a essas teogonias novas. Fantasia? Ninguém o saberá jamais. Minha vingança é que Freud não pode ter sensações de tantãs no fundo mato. (...) Aliás, nem Fräulein. Por isso é que falando de Carlos fui poeta, inventei. Falando agora de Fräulein, de Freud, de Friedrich, pra usar unicamente efes, endurece-me a pena um decreto de ciência alemã. De ciência alemã. Mas o homem-do-sonho dá um urro: Não! E vira o chope. (grifo meu) (AVI, p. 154-155)*

<sup>324</sup> ANDRADE, M. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, p. 91.

<sup>325</sup> ANDRADE, M. "Cartas de Trabalho", in *Mário de Andrade escreve cartas a Meyer e outros*, pp. 186-187.

Em *Amar, verbo intransitivo* o idílio acaba antes da narrativa terminar: “O idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado. Fim”. (AVI, p. 140).

Bem ao estilo de seu narrar cinematográfico, Mário corta a escritura. Quando a lição fica “marcada no corpo”, Fräulein vai embora e fim.

Contudo, se foi apontado, há pouco, que pintura e literatura se relacionam profundamente, existe uma diferença marcante entre os dois campos. O mesmo Saramago, que propõe as semelhanças, mostra o que as difere: “Vem sempre o momento em que um quadro não suporta nem mais uma pincelada... ao passo que essas linhas podem prolongar-se infinitamente”.<sup>326</sup>

Diferente da imagem, a palavra permite sempre uma próxima e o autor de *Amar verbo intransitivo*, cheio de sensações, continua a narrativa, apesar do fim do idílio.

No meio do carnaval, Mário de Andrade, em sua irreverência, leva Fräulein a tocar mais uma vez suas máscaras. No carnaval da avenida Paulista, já com um novo pupilo, Luís, Fräulein “pintara no sorriso quase a máscara do desejo” (AVI, p.146). Porém, sem que ela suspeite, Mário de Andrade é o arlequim, o comandante do corso, que embora se achasse sem ginga para o samba, sabia colocar para sambar as máscaras do mundo moderno, do cotidiano, de nossas conveniências, inseguranças e covardias:

*Alguém lhe chamou os olhos, conhecido, Carlos? Era Carlos com as irmãs na Fiat. Instintivamente ela atirou uma serpentina. A fita arrebentou.*

*Deu um gritinho horrorizado, acertara na testa dele, podia tê-lo ferido... Carlos olhou. Mandou-lhe um gesto rápido de cabeça, quase saudação. E continuou brincando com a holandesa. Fräulein se doeu, tomou um baque seco nas entranhas. **O deus soltou um gemido que nem um urro.** ... Carlos não fez por mal! Foi mostrar que a reconhecia e machucou. Fräulein virando o rosto para trás **seguiu-o com os olhos, quase amorosa, mas já porém resposta no domínio de si... O mundo é tal como é. A gente deve aceitar sem revolta.** Carlos casará bem... (AVI, p. 147).*

---

<sup>326</sup> SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 16.

O carnaval, como vimos na Resposta desta tese, tem caráter de transfiguração, um rito que resume as transformações essenciais no mundo. Fräulein teve a sua transmutação. O deus outrora encarcerado agora urra, grita. E mesmo tentando se convencer do destino, é amorosa que Elza se percebe ao rever Carlos. É fundamental lembrar que o texto trágico marca o desejo do herói limitado por acontecimentos da vida, do mundo externo, que ele tem que lidar e contornar. Tanto que o ponto importante do percurso trágico é a transfiguração: uma formação, um produto que articula o inesperado e uma possível saída subjetiva. Ao humano cabe prosseguir, conjugando o desejo, o inconsciente e a sua vertente de impulsionar à vida.

Se o amor tem potencial de transfiguração, como coloca Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, Fräulein foi surpreendida pelo inusitado do encontro com o amor, fez seu percurso, ao deixar cair seus asseguramentos, e teve assim a sua transfiguração. A fenda ganhou uma coloração trágica embora “imperceptível como a música pitagórica”, já que se trata da modernidade.

Embora não fale de transfiguração, Freud tem um belíssimo texto chamado *Sobre a transitoriedade* que cabe aqui uma remissão. Nesse texto Freud apresenta sua conversa com um jovem poeta e um amigo taciturno. A discussão tem como tema o fato de que a contemplação do que é belo ao invés de prazer provoca tristeza, tendo em vista que toda beleza e esplendor da natureza e das artes não permanecem, afinal tudo está fadado à extinção. O que os aflige, portanto, é a transitoriedade. Freud discorda das argumentações dos amigos, afirmando que o valor da transitoriedade é dimensionar a escassez do tempo, impulsionando à vida. Para Freud, a limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição. O sujeito buscar se assegurar, recuando do desejo e do prazer, para evitar o sofrimento de uma possível perda, só antecipa o desprazer, além de ser inútil quanto ao inusitado da vida. Em suma, não deixando fruir os afetos a vida perde o seu maior valor: o sabor. Freud nos lembra ao final do texto que mesmo em situações de lutos terríveis, em que a humanidade vê a destruição da natureza e de suas criações, passado um período de recolhimento, os homens voltam a criar mais intensamente, já que estão mais fortalecidos com a descoberta de sua fragilidade. O pensamento freudiano endossa, assim, a atividade que caracteriza a pulsão, privilegiando a troca de objeto. Esta

ênfase na transitoriedade marca o caráter desta falta a ser do humano que sustenta o desejo.

Conjugando Freud com Nietzsche, pode-se concluir que, devido à transitoriedade, cabe ao sujeito transfigurar. Enfim, colocar suas máscaras para sambar em uma carnavalização.

Este compromisso humano em celebrar a vida, Marco Antonio Coutinho Jorge define ao resumir que o objetivo mais nobre que um autor poderia possuir é o de despertar o leitor por meio da obra, para algo que transcende a própria obra, e que está na base de sua produção: a centelha inerente à criação.<sup>327</sup>

Para a autora desta tese, Mário de Andrade, em *Amar verbo intransitivo*, desliza sua voz na transitoriedade e na transfiguração para despertar o leitor para essa centelha: o desejo. E para tanto, Mário parte de um princípio: transitar sempre pelas verdades, questioná-las, para que as crenças e convicções íntimas que pautam nosso ritmo diário não nos congelem na sombria dança das representações prontas.

A pulsão insiste na invocação e o passo do desejo recomeça. A voz de Mário de Andrade nunca quis pouco. Ela grita o desejo na modernidade. É a busca humana do prazer incessante, incansável em sua trilha, que persiste.

---

<sup>327</sup>JORGE, M.C. “Apresentação” in *A METÁFORA PATERNA na psicanálise e na literatura*, p. 11.