

Capítulo 2: O objeto *a* na cena

A cena é interminável como a linguagem: ela é a própria linguagem, apreendida no seu infinito, essa “adoração perpétua” que faz com que, desde que o homem existe, *isso não pare de falar*.

Roland Barthes

2.1. Enquadrando a angústia

Logo na primeira lição do seminário X, Lacan dispõe, na estrutura de um quadro de nove casas, os três termos que constituem o título do artigo de Freud: *Inibição, Sintoma e Angústia*. A disposição desses termos em três patamares distintos do quadro é uma clara indicação de que eles não são do mesmo nível¹. Os eixos que orientam esse esquema, que tem estrutura semelhante à do plano cartesiano, são “dificuldade” e “movimento”. Esses eixos configuram-se como um desdobramento, como uma decomposição conceitual da inibição, separando, segundo Miller, o funcionamento (movimento) e o entrave do funcionamento (dificuldade)².

	Dificuldade		
			→
	Inibição	Impedimento	Embaraço
Movimento	Emoção <i>Émotion</i>	Sintoma	Passagem ao ato
	Perturbação <i>Émoi</i>	<i>Acting Out</i>	Angústia
	↓		

O eixo do movimento - ainda que não haja uma referência explícita de Lacan quanto a isso - pode ser entendido como o eixo corporal³. Nele, configura-se uma escala crescente de movimento cujo ponto de partida é a inibição, situada

¹ Cf. Lacan, 2005: 18.

² Cf. Miller, 2005: 14.

³ Essa leitura foi realizada por Marcus André Vieira em seu seminário *Estilhaços do Outro*, ministrado no ano de 2005 na Escola Brasileira de Psicanálise. Muitas das considerações expostas neste capítulo foram inspiradas nas idéias desenvolvidas por Vieira nesse seminário.

no ponto zero. Seguem dois níveis de aumento de movimento em relação à inibição. Lacan chama o primeiro de *émotion*, que se costuma traduzir por emoção, e o segundo de *émoi*, que pode ser traduzido por perturbação, esmagamento ou efusão⁴.

A emoção refere-se, etimologicamente, ao movimento. Trata-se aqui, segundo Lacan, do movimento que se desagrega, do movimento fora do campo adaptado da ação motora. Bem mais adiante, na penúltima lição do seminário, Lacan dirá que “a emoção em pauta é a valorizada pelas experiências calcadas no confronto com a tarefa, quando o sujeito não sabe onde responder” (Lacan, 2005: 347). Ou seja, a emoção está ligada a um “não saber” do sujeito.

Para falar do *émoi*, ele recorrerá também à etimologia, através da qual chega à idéia de algo que se apóia fora do princípio do poder, fora da potência. O *émoi* é “chamamento à desordem ou até ao motim” (Lacan, 2005: 21), evocando a idéia de comoção pública. Unindo essas duas referências, a perturbação descreveria, então, uma ação desorganizada, que perde sua potência, uma vez que o grau de movimentação estaria muito elevado. Num momento posterior, Lacan chegará a afirmar que o *émoi*, por evocar alguma coisa da ordem do fora de si, é o próprio *a*⁵.

O outro eixo é denominado por Lacan de eixo da dificuldade. Não se trata da dificuldade no sentido objetivo de movimentação, mas de uma dificuldade subjetiva. Seria o caminho da dificuldade do sujeito quando ele avança em direção ao gozo⁶. Quanto mais próximo do gozo, mais difícil é para o sujeito. O gozo é situado por Lacan nesse ponto mais nevrálgico.

O impedimento é o termo que, nesse eixo, não só sucede à inibição como, segundo Lacan, não passa de uma duplicação dela. Não é a função ou o movimento que estão impedidos ou inibidos, mas o próprio sujeito. O impedimento é determinado por uma armadilha narcísica que faz com que o sujeito seja capturado, no mesmo movimento que o leva para o gozo, pela sua própria imagem especular⁷. O segundo nível do eixo da dificuldade é o embaraço

⁴ A tradução brasileira do seminário X, estabelecido por Miller, propõe “efusão” para o termo *émoi*. Consideramos que “perturbação” descreve melhor em nosso idioma a natureza do afeto que Lacan quer designar.

⁵ Cf. Lacan, 2005: 338.

⁶ Cf. Lacan, 2005: 19.

⁷ Cf. Lacan, 2005: 19.

(*embarras*). Continuando sua investigação etimológica, Lacan afirma que o embaraço é o sujeito – S - revestido de barra, $\$$; é a vivência da barra pesando sobre o sujeito. O fato de o sujeito ser estruturalmente barrado não significa que quanto mais barra houver, mais o sujeito será sujeito. Ao contrário. No embaraço, o sujeito encontra-se apagado, esmagado pelo seu próprio gozo, pelo peso do objeto *a*.

No quadro proposto por Lacan, cada eixo se inicia no zero da inibição, cresce no campo do sintoma e acaba na angústia. Trata-se de um esquema fechado, com seus limites bem definidos e, mesmo que a angústia seja tomada como ponto de partida, a recíproca é verdadeira. Aliás, é assim que faremos nossa leitura desse quadro: partiremos da angústia em direção aos outros elementos. Assim, estaremos de acordo com a construção teórica de Lacan realizada no seminário X, bem como com a segunda teoria da angústia de Freud.

Seguindo a indicação de Lacan de referir cada termo ao primeiro de sua coluna, no alto, e ao primeiro de sua fileira, à esquerda⁸, procuraremos a correlação que pode ser estabelecida entre a angústia e a passagem ao ato através das coordenadas do embaraço e da emoção, e entre a angústia e o *acting out*, cujas coordenadas são o impedimento e a perturbação. É da angústia, portanto, que se partirá para estabelecer certas conexões entre alguns termos dispostos no esquema.

Dos elementos de que Lacan se serve para estruturar esse quadro, a angústia é o único afeto que não engana quanto ao real. Justamente por ser a via de acesso ao objeto *a*, ou seja, a via de acesso ao que não é significante⁹, é ela que poderá orientar - da mesma forma que orienta o analista na condução de uma análise - uma leitura não enganosa do quadro. A propósito, Miller nos alerta quanto à distância a ser tomada do enquadramento significativo da angústia que, tal como um peixe que não se deixa pegar pela rede, escapa à rede de significantes¹⁰. Ainda que não se deixe apreender como um conceito, “a angústia é enquadrada” (Lacan, 2005: 85) e se faz acompanhar por elementos— sintoma, inibição, *acting*

⁸ Cf. Lacan, 2005: 337.

⁹ Cf. Miller, 2005: 11.

¹⁰ A advertência de Miller (cf. Miller, 2005: 11) aponta na mesma direção da de Lacan quanto ao quadro proposto: “em se tratando da angústia, cada malha só tem sentido ao deixar o vazio em que existe a angústia” (Lacan, 2005: 18). Por outro lado, em outra passagem do seminário, Lacan afirmará que “é enquadrado que se situa o campo da angústia” (Lacan, 2005: 86).

out e passagem ao ato, como nos mostra o quadro – que, de diferentes formas, visam ao mesmo propósito: solucioná-la.

A angústia se realiza na encruzilhada entre o máximo do embaraço e o extremo da perturbação (*émoi*). É no auge da tensão causada pelo excesso de significantes do Outro e pelo alto grau de perturbação que o encontro com o objeto *a* provoca que a angústia incidirá sobre o sujeito.

Lacan fará a ressalva de que, embora estando ligada ao *émoi*, a angústia não decorre deste, mas, ao contrário, o determina. Isso se explica pelo fato de a angústia ser desprovida de causa. Lembremos que a angústia é constituinte do objeto causa de desejo e não constituída por ele, portanto, não há causa que a preceda. Logo, em vez de ser causa da angústia, a perturbação é

coordenada ao momento de aparição do *a*, momento do desvelamento traumático em que a angústia se revela tal como é, como aquilo que não engana, momento em que o campo do Outro fende-se e abre para seu fundo (Lacan, 2005: 339).

Fato é que a perturbação não poderá preservar a causa que a angústia constituinte produziu e, dessa forma, a angústia ressurgirá em sua dimensão desprovida de causa. Mas não de objeto, como adverte Lacan. É assim, fundamentalmente, que ele situa a angústia. Ela não só não é sem objeto, “como designa o objeto mais profundo, o mais derradeiro, a Coisa” (Lacan, 2005: 338-339). Daí seu caráter não enganador e, por isso mesmo, absolutamente embaraçoso e perturbador.

2.2. A cena do sujeito e do Outro

É a partir do conceito de cena, desenvolvido no seminário *A Angústia*, que Lacan estabelece a oposição entre *acting out* e passagem ao ato¹¹. Antes, portanto, de continuarmos a investigação em torno do quadro da angústia, traremos para a cena desse capítulo essa referência de Lacan que, como veremos, se coaduna com a idéia de enquadramento proposta no esquema em questão.

Lacan salienta a distinção que há - referindo-se à Lévi-Strauss, mas marcando uma diferença em relação a ele - entre o mundo, tal como ele é, e a

¹¹ A esse respeito, cf. Miller, 2005: 75.

cena, lugar em que as coisas do mundo viriam a se dizer. “O primeiro tempo é o mundo” (Lacan, 2005: 42), enquanto a cena, onde se faz a montagem desse mundo, se realiza em um segundo tempo. Mas afinal que mundo é esse mencionado por ele? Trata-se do mundo material, “que equivale ao que Lacan chamava nos primeiros Seminários o real exterior ao simbólico, isto é, o real não atravessado pelo simbólico” (Rabinovich, 2005: 41). A diferença entre esses tempos decorre da consideração de que “todas as coisas do mundo vêm colocar-se em cena segundo as leis do significante, leis que de modo algum podemos tomar de imediato como homogêneas às do mundo” (Lacan, 2005: 42-43). A cena, então, permitiria o surgimento daquilo que no mundo não pode ser dito.

Lacan questiona então se isso que se costuma acreditar ser o mundo não seria simplesmente o resultado dos restos acumulados da cena, ou seja, o que lhe é devolvido da cena. Ainda que não responda afirmativa ou negativamente, somos levados a crer que é somente a partir da cena que isso que se chama de mundo se apresenta. Nos seus termos: “uma vez que a cena prevaleceu, o que acontece é que o mundo é inteiramente montado nela” (Lacan, 2005: 43). Logo, mundo e cena tendem a se mostrar, habitualmente, superpostos.

Finalmente, Lacan introduz um terceiro tempo, evocando Hamlet para ilustrá-lo: trata-se da cena dentro da cena. Lembremos que Hamlet recruta uma companhia de atores peregrinos para fazer subir ao palco uma encenação – da peça “A Morte de Gonzago” - que reproduza as circunstâncias da morte de seu pai. Seu objetivo é testar a consciência do rei Claudius, apontado pelo fantasma de seu pai, ávido de vingança, como sendo seu assassino. Hamlet então faz com que se represente numa cena o crime que ele não consegue levar a cabo na sua própria cena.

Esse personagem, cujo desejo não consegue animar-se para fazer a vontade do ghost, do fantasma de seu pai (...) tenta dar corpo a alguma coisa que passa por sua imagem especular, sua imagem posta naquela situação; não consumir sua vingança, mas primeiro assumir o crime que depois será preciso vingar (Lacan, 2005: 45).

Contudo, segundo Lacan, não será pela via da identificação com a imagem especular, propiciada pela cena dentro da cena, que Hamlet conseguirá fazer o que tem que ser feito, mas sim pela via de uma “identificação mais misteriosa, cujo

enigma começa a ser desenvolvido aí, com o objeto do desejo como tal, *a*” (Lacan, 2005: 46).

Temos assim três tempos: o mundo, a cena e a cena dentro da cena. Forçando uma leitura esquemática deles, poderíamos propor a equivalência entre o mundo e o real, entre a cena e o simbólico e entre a cena dentro da cena e o imaginário. Essa equivalência é, ao menos em parte, corroborada por Lacan, quando ele marca a distinção entre dois desses registros:

[...] de um lado, o mundo, o lugar onde o real se comprime, e, do outro lado, a cena do Outro, onde o homem como sujeito tem de se constituir, tem de assumir um lugar como portador da fala, mas só pode portá-la numa estrutura que, por mais verídica que se afirme, é uma estrutura de ficção (Lacan, 2005: 130).

O real é, *a priori*, o que está fora da cena. A cena em questão é a cena simbólica que, em relação ao real, segundo Miller, está do mesmo lado da cena imaginária¹². A cena dentro da cena, como os próprios significantes indicam, é montada no simbólico, mas possui um grande peso do imaginário. Quanto a ela, veremos que o *acting out* será seu mais expoente exemplo.

Antes passar à análise das formas de ato a partir de sua relação com a angústia e com o objeto *a*, convém expor em termos gerais, a fim de evitar futuros mal-entendidos, a interpretação de Miller acerca do *acting out* e o modo como tendemos compreendê-la. De saída, parece surgir alguma incompatibilidade entre a explicação do *acting out* como surgimento do objeto *a* na cena¹³ e sua caracterização a partir da noção de cena dentro da cena.

Observa-se que, a rigor, Miller não concentra sua interpretação em torno do chamado terceiro tempo. Volta-se essencialmente à cena e ao mundo. A cena, segundo ele, é o que se mostra, o que aparece, enquanto o mundo é o que permanece escondido. É justamente com base na distinção entre esses dois registros e inspirado no esquema ótico de Lacan que Miller apresenta um esquema para pensar não só a dialética entre passagem ao ato e *acting out*, mas também entre sadismo e masoquismo e entre luto e melancolia.

¹² Cf. Miller, 2005: 75.

¹³ Cf. Miller, 2005: 75.

Servindo-se do método lacaniano de desviar as operações do campo matemático para pô-las em função no discurso analítico, Miller fará uso do sinal matemático mais (+), dando-lhe “o valor da ultrapassagem de um limite, um limite que faz barreira uma vez que oferece uma resistência” (Miller, 2005: 69). A referência de Lacan utilizada aqui é o esquema ótico, no qual o espelho funciona como a barreira que impede o sujeito de ver o objeto pequeno a . Em condições normais, o sujeito só vê os objetos que têm a estrutura de $i(a)$, ou seja, os objetos imaginários, especularizáveis, que não provocam angústia. Conforme essa barreira seja mantida ou não, haverá, segundo Miller, duas vicissitudes possíveis: ora o objeto a fica em seu lugar e nada a mais perturba o sujeito, o que ele escreve algebricamente como $i(-) a$; ora o objeto a ultrapassa a barreira – $i(+) a$ – e há perturbação, desordem, motim.

$$\begin{array}{c|c} \frac{i(a)}{a} & \begin{array}{l} i(-) a \\ i(+) a \end{array} \end{array}$$

Nessa matriz, a cena – aquilo que se mostra, o que aparece – é o que está sobre a barra ou o que figura à direita em cima. O mundo que figura a realidade do organismo está embaixo, sob a barra, escondido. O $i(+) a$ indica o surgimento do objeto a na cena, isto é, o *acting out* “com seus efeitos de perturbação e desordem, insituáveis” (Miller, 2005:75). Ora, a dificuldade que encontramos nessa interpretação assim se expressa: se podemos descrever a irrupção da angústia como efeito do surgimento do objeto a na cena – e acreditamos nisso por tudo o que vimos até então –, então conceber o *acting out* nos termos de Miller é assimilá-lo à angústia e desqualificar sua interpretação como “resposta”. Nesse sentido, parece-nos decisiva a indicação do terceiro tempo. A cena dentro da cena aparece como o espaço em que o sujeito se mostra capaz, por um lado, de evitar o objeto a como iminência e ameaça de destruição de toda a cena e, por outro, assimilá-lo numa forma de ato alternativa em relação ao princípio da ruptura que governa a passagem ao ato. Acreditamos entretanto que a leitura de Miller é apenas aparentemente incompatível com a tese do *acting out* como resposta, na medida em que a fórmula da introdução do objeto a na cena, mesmo na ausência

de uma referência explícita ao “terceiro tempo”, não deve ser, aqui, lida como a fórmula da angústia fenomenológica, e sim como a descrição de um dos possíveis mecanismo subjetivos de negociação com a sua iminência.

Feita essa distinção, que retomaremos a seguir, partiremos da concepção de que o esquema acima – o quadro da angústia - desenha a cena do mundo¹⁴. É nessa cena, compreendida entre inibição e angústia - pontos extremos de parada de movimento e de máxima agitação, respectivamente - que o sujeito se situa. Tanto o ponto de pura inibição quanto o seu oposto, a pura agitação, configuram o limite, o fim do campo subjetivo – no sentido de que aí não haveria mais sujeito. A vida, portanto, se situa entre o nada subjetivo da pura inibição e a dissolução subjetiva da angústia. Entre eles, e não fora deles.

Esse esquema pode ser lido, então, como uma delimitação do campo subjetivo, campo esse que vem a ser também o campo do Outro. Mas o esquema permitirá sobretudo demonstrar a articulação que há entre o objeto *a* e as formas de ato ali delineadas por Lacan. Passagem ao ato e *acting out* formam um binário clínico preciso que será descrito e articulado a este campo.

2.3. Do(i)s atos, enfim, em questão

A passagem ao ato e o *acting out* são figuras clínicas que, como veremos, ilustram muito claramente a idéia da extração do objeto. Presente constantemente na clínica, esse binômio expressa algo de decisivo da constituição do sujeito: ele deixa claro que é preciso que um objeto fundamental seja extraído do Outro. É nesses termos que Lacan caracteriza, como vimos, o objeto *a*; como aquilo que resta, no processo de constituição do sujeito, da produção concomitante de um furo no Outro e de um corte na suposta unidade do sujeito.

Essas formas de ato serão definidas por Lacan em relação à emergência do objeto *a* e à angústia. A angústia surge quando o objeto *a*, que deveria estar fora da cena, irrompe nela, despido de qualquer roupagem imaginária. Esse encontro do sujeito com o objeto *a* perturba a ordem do mundo. Há de surgir, então, uma

¹⁴ Essa idéia foi desenvolvida por Marcus André Vieira em seu seminário *Estilhaços do Outro* ministrado no ano de 2005 na Escola Brasileira de Psicanálise.

saída para essa “queda essencial do sujeito em sua miséria suprema” (Lacan: 2005: 182), quando ele faz a experiência de se aproximar desse ponto de angústia.

Nossa leitura do quadro proposto por Lacan procurará mostrar que o *acting out* e a passagem ao ato são duas maneiras extremas de o sujeito recompor seu mundo, de enquadrá-lo novamente, ao deparar com o objeto que causa a angústia. Essas modalidades de ato apresentar-se-ão como maneiras de resolver a angústia, como soluções, quais sejam, a de colocar o objeto na cena de um outro modo e a de lançá-lo para fora dela, respectivamente. No *acting out*, o objeto se manterá presente, mas com uma vestimenta que lhe permite figurar disfarçadamente na cena; já na passagem ao ato, o objeto deve ser dela excluído. Tratam-se de dois mecanismos fundamentais de lida com o objeto *a*.

Vejamos então, separadamente, como se dá o funcionamento de cada uma dessas formas de ato, remetendo-as às coordenadas a que estão referidas no quadro da angústia. Reforçaremos de antemão a distinção que Lacan estabelece entre elas ao afirmar que “tudo que é *acting out* é o oposto da passagem ao ato” (Lacan, 2005: 136). Seja a primeira.

2.3.1. *Acting out*

Já no final do seminário X, ao retomar a estrutura do quadro da angústia a fim de dispor nele outros elementos - que substituirão os termos ora empregados, mas mantendo uma certa relação com eles -, Lacan afirmará que “quando se trata de definir o que é o ato, único correlato polar da angústia, só podemos fazê-lo situando-o ali onde ele está nessa matriz, no lugar da inibição” (Lacan, 2005: 344). A explicação virá em seguida, após ter ele reiterado sua concepção prévia de ato – que já se encontra em seus primeiros seminários – como uma ação que tem o caráter de uma manifestação significante na qual se inscreve o desejo. Seguindo o mesmo raciocínio segundo o qual inibição, desejo e ato ocupariam o mesmo espaço no quadro, ele afirmará, então, que a idéia de ato deve ser fundamentada em sua relação com a inibição.

Ainda que Lacan não esteja se referindo aí ao *acting out* ou à passagem ao ato, mas ao ato em sua acepção genérica, convém identificar como a correlação entre ato e inibição pode ser estendida a essa forma de ato específica, chamada *acting out*.

O *acting out* configura uma tentativa de saída para um sujeito preso entre o impedimento e a perturbação. Conforme vimos, o impedimento é uma duplicação da inibição. O que os distingue é o fato de o impedimento ser a via por onde a inibição se manifesta mais explicitamente, ou seja, ele a evidencia¹⁵. Referido ao impedimento - que, tal como a inibição, evita a emergência do objeto *a* através de uma captura narcísica do desejo -, o *acting out* é um fazer do sujeito que, segundo Lacan, parece ser mais “da ordem da evitação da angústia” (Lacan, 2005: 130), como também é a inibição.

Em contrapartida, sua outra coordenada – a perturbação – torna o *acting out* um ato que supera qualquer manifestação de inibição. A perturbação imprime a esse agir todo o movimento corporal necessário, ainda que desorganizado, para que ele se oponha ao grau de paralisação implicado na inibição. Logo, o *acting out* não deixa de se apresentar como uma tentativa de evitar da angústia, assim como a inibição, mas que se realiza por uma via diferente ou mesmo oposta a esta. Vejamos seu traçado.

Esse fazer caracteriza-se pelo fato de que aquilo que aciona a angústia, ou seja, o objeto *a*, é trazido para a cena de um modo particular. Trata-se de enquadrá-lo numa cena dentro da cena. Assim, quando o objeto sobe à cena – que aqui pode ser entendida como sinônimo de palco -, ele logo é captado pelos “logros do significante” (Miller, 2005: 76) e pela roupagem imaginária, ficando noutro lugar o real, do qual a angústia é sinal. Monta-se aí uma cena dentro da cena, cujo propósito é redimensionar o objeto causador da angústia *a* mais: *i (+) a*. O *acting out* constitui-se, portanto, como uma encenação do sujeito com o objeto dentro da cena.

Lacan salienta o caráter demonstrativo dessa encenação, sua orientação para o Outro.

O *acting out* é, em essência, a mostraçã, mostragem, velada, sem dúvida, mas não velada em si. Ela só é velada para nós, como sujeito do *acting out*, na medida em que isso fala, na medida em que poderia ser verdade. Ao contrário, ela é, antes, visível ao máximo, e é justamente por isso que, num certo registro, é invisível, mostrando sua causa (Lacan, 2005: 138-139).

¹⁵ É assim que interpretamos a seguinte passagem em que Lacan traça a diferença entre inibição e impedimento: “Nossos sujeitos ficam inibidos quando nos falamos de sua inibição, e nós mesmos ficamos ao falar em congressos científicos, mas no dia-a-dia, eles ficam mesmo é impedidos. Estar impedido é um sintoma. Ser inibido é um sintoma posto no museu” (Lacan, 2005: 19).

Contudo, dirá ele, “o essencial do que é mostrado é o resto, sua queda, o que sobra na história” (Lacan: 2005: 139). É esse objeto que resta, com ares de dejetos e de perda, que fundamentalmente constitui a causa do desejo. O que aparece em cena no *acting out* é a demonstração de um desejo desconhecido para o sujeito.

Nesse ponto, o caso de Kris, considerado por Lacan em diferentes fases de seu ensino, voltará a ser mencionado aqui por seu caráter ilustrativo da “mostração” do objeto *a* – os miolos frescos – na cena da análise. Inicialmente, Lacan abordou esse caso a partir da concepção de que o *acting out* revelaria, assim como a alucinação, o surgimento no real daquilo que foi cerceado do simbólico. Nesse sentido o feito do sujeito de ir comer miolos frescos após a sessão de análise indicaria que o analista não abordou a questão do paciente no interior do registro simbólico.

Lacan retoma esse caso no seminário X, fazendo-nos reconhecer o que ele designa como a “libra de carne” (*loc.cit.*), outra forma dele falar do objeto pequeno *a*. O comer miolos frescos é um exemplo vivo do que ele entende como *acting out*. Neste ato, o sujeito apresenta ao Outro - no caso, ao analista - o que faz a vez de objeto *a* para ele. Como o objeto *a* acena para o que é da ordem do real do corpo, da libido, do sexual, na análise do paciente de Kris, o objeto oral posto em cena revelará algo do modo de gozo do sujeito.

Mas se, ao invés de “reduzir seu paciente com os recursos da verdade” (*loc.cit.*), Kris tivesse lançado luz sobre o cérebro em questão nessa análise, o paciente não precisaria tê-lo comido para, com esse feito, trazê-lo à cena do tratamento. A interpretação de Kris de que seu paciente é plagiado, e não plagiador, acaba por anular o sujeito, fazendo ele desaparecer. E o efeito disso é o retorno do objeto.

Com os miolos frescos, o paciente simplesmente faz um sinal para Ernst Kris: tudo o que o senhor diz é verdade, mas simplesmente não toca na questão; restam os miolos frescos. Para mostrá-lo ao senhor, vou comê-los ao sair, para lhe contar isso na próxima sessão (*loc.cit.*).

No contexto da análise, o *acting out* não tem como deixar de ser relacionado ao manejo e à conduta do analista. “É carta cifrada, mensagem dirigida ao Outro, esse que habita a fantasia do analisante e que num determinado

tempo da cura se encarna no analista” (Souza, 1991: 3). Ele constitui-se necessariamente como uma resposta - da ordem dos feitos - dada pelo sujeito à falta de prumo do analista na condução do tratamento. Lacan expressa esse extravio do analista da seguinte maneira: “o *acting out* sem análise é a transferência” (Lacan, 2005: 140). Com essa declaração, ele sublinha a presença do analisante e a retirada do analista da cena da análise¹⁶.

Nesse seminário, Lacan estabelece ainda uma distinção muito clara entre o *acting out* e o sintoma, afirmando que enquanto o primeiro clama pela interpretação, não é da natureza do segundo ser interpretado. Ele dirá:

o sintoma, por natureza, é gozo, não se esqueçam disso, gozo encoberto, sem dúvida, *untergebliebene Befriedigung*, não precisa de vocês como o *acting out*, ele se basta (Lacan, 2005: 140).

Com isso, não se quer dizer que, em se tratando do sintoma, a interpretação não seja possível, mas sim que a condição para que ela proceda é que a transferência esteja estabelecida.

Já o *acting out*, diferentemente do sintoma, é o começo da transferência. Contudo, “é a transferência selvagem. Não é preciso análise, como vocês desconfiam, para que haja transferência. Mas a transferência sem análise é o *acting out*” (Lacan, 2005: 140). Assim articulado, o *acting out* é um ato que encontra na transferência o lugar privilegiado de sua encenação. Logo, a transferência é a condição sob a qual o analista tem que se curvar para saber como lidar com ele.

É tarefa do analista, em cada caso, indagar “como se pode domesticar a transferência selvagem, como fazer o elefante selvagem entrar no cercado, como pôr o cavalo na roda para fazê-lo girar o carrossel” (Lacan: 2005:140). Aplicando essa idéia à perspectiva do surgimento do objeto *a* na cena da análise, podemos dizer que o analista deve saber agir com o *acting out* que se oferece à sua interpretação, para fazer girar o circuito do desejo.

¹⁶ A esse respeito, cf. Souza, 1991: 3.

2.3.2. Passagem ao ato

O embaraço, no eixo da dificuldade, e a emoção, no do movimento, constituem as coordenadas da passagem ao ato. Essa forma de ato pode ser situada, então, na seguinte encruzilhada: o sujeito encontra-se afetado, por um lado, por um embaraço extremo e, por outro, pelo acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento. Enquanto o embaraço leva o sujeito a uma posição difícil que impossibilita o movimento na ação e na palavra, a emoção resulta num movimento desordenado que se caracteriza pela agitação no registro do corpo. “Posição insuportável entre o peso do significante do Outro e o objeto que impulsiona para o movimento” (Vidal, 1993: 218). A passagem ao ato configura-se, então, como uma saída tomada pelo sujeito quando ele se encontra sob a pressão dessas coordenadas.

Lacan identifica duas condições essenciais à realização do que se chama propriamente de passagem ao ato. A primeira – que mais nos interessa aqui – é “a identificação absoluta do sujeito com o *a* ao qual ele se reduz” (Lacan, 2005: 125), enquanto a segunda consiste no confronto do desejo com a lei. No caso da jovem homossexual de Freud, ambas as condições se realizam e desembocam no ato em que ela *niederkommt*, cai na linha férrea. A passagem ao ato se realiza quando a jovem homossexual, deparando com o olhar colérico de seu pai – embaraço extremo – e com a ameaça de abandono da dama – emoção intensa –, se precipita nos trilhos do bonde.

A partir do emprego do verbo *niederkommen* por Freud para descrever o ato da jovem homossexual, Lacan firmará posição quanto ao que se passa com o sujeito numa passagem ao ato. Vale ressaltar que Freud explorou os diferentes sentidos a que este verbo se presta, relacionando-os ao ato no caso em questão.

Niederkommen significa “parir”, assim como, pela sua composição etimológica, “vir abaixo”, “despencar”. Lacan valorizará esse significante para apontar o que está em jogo na passagem ao ato. Ele retoma o verbo *niederkommen* associado ao verbo *lassen* em sentido modal – *niederkommen lassen* – cuja tradução seria “deixar cair” ou, como ele também sugere, “largar de mão”¹⁷,

¹⁷ Na verdade, Lacan faz aqui um jogo de palavras entre o *laisser tomber* e o *se laisser tomber*. “Largar de mão” é uma tradução possível para a expressão francesa *laisser tomber*, que admite outras: abandonar, deixar de lado, negligenciar, recuar, etc. Já “deixar-se cair” seria a tradução para *se laisser tomber*.

afirmando que esse “é o correlato essencial da passagem ao ato” (Lacan, 2005: 129).

Não negligenciaremos o fato de que o verbo modal indica como o sujeito se posiciona subjetivamente diante de uma ação. De acordo com o verbo modal empregado junto ao verbo que caracteriza a ação, saberemos mais a respeito do posicionamento do sujeito, por exemplo, se ele quer (*will*), se ele é capaz de (*kann*), se ele está autorizado a (*darf*), se ele precisa (*muss*), e, finalmente, se ele deixa (*lässt*) ou se deixa (*sich lässt*) fazer alguma coisa. Queremos apontar com isso que no *niederkommen lassen*, no deixar cair, aparece algo da posição ativa do sujeito, ainda que essa composição remeta a um sentido mais passivo por conta do verbo “deixar”. Se acrescentarmos o *sich*, a ação ganhará caráter reflexivo e o “deixar-se cair” indicará que é o próprio sujeito que cai.

Ora, mas ele cai da cena como objeto ou como sujeito? O que caracteriza a passagem ao ato? É a queda do sujeito, a queda do objeto ou, necessariamente de ambos, o primeiro identificado ao segundo? E ainda: quem se acha ativo nesse ato, o sujeito ou o objeto? Todo esse jogo com a composição significativa *niederkommen lassen* parece-nos muito significativo quanto ao que pode ser desenvolvido, no tema da passagem ao ato, em relação ao sujeito, ao objeto e à atividade/passividade do ato. Vejamos que encaminhamento podemos dar a essas questões.

Lacan chega à proposição de que o “largar de mão” é correlato à passagem ao ato após haver afirmado que “o *niederkommen* é essencial para qualquer relacionamento súbito do sujeito com o que ele é como *a*” (Lacan, 2005: 124). Portanto, ser como *a*, “largar de mão” ou “deixar-se cair” como objeto da cena constituem três maneiras de descrever o efeito que se produz – a passagem ao ato - quando há uma conjunção dos elementos que, por estrutura, devem se manter disjuntos: sujeito e objeto.

Na fórmula da fantasia ($\$ \diamond a$), a passagem ao ato está, segundo Lacan, do lado do sujeito: ele apareceria aí maximamente apagado pela barra, permanecendo identificado ao objeto que cai ($/ \diamond a$). É na confluência entre embaraço - no qual o sujeito desvanece sob a barra que pesa sobre ele - e emoção que,

(...) do lugar em que se encontra – ou seja, do lugar da cena em que, como sujeito fundamentalmente historizado, só ele pode manter-se em seu *status* de sujeito -, ele se precipita e despenca fora da cena (Lacan, 2005: 129).

Mas o fundamental em questão na passagem ao ato é a extração do objeto *a* da cena. O mecanismo acionado por essa forma de ato revela como se torna imperioso para o sujeito, numa circunstância determinada pela angústia, deixar cair um objeto da cena como tentativa de restabelecer a condição do circuito do desejo. Sabemos que essa condição é que o furo e a falta não falem. Se faltarem, em vez do desejo, ou melhor, como reverso dele, é a angústia que advém.

Desse modo, a passagem ao ato se configura como uma saída para esse momento crítico em que o furo não se apresenta. Trata-se, nessa forma de ato, justamente de fazer um furo nesse Outro que se completa com a apresentação do objeto *a*. Logo, esse objeto deve sair de cena de qualquer modo, ainda que seja o próprio sujeito, por ora, identificado ao objeto *a*. Na passagem ao ato, o sujeito deixa cair alguma coisa ou se deixa cair para sair deste lugar. Agora, o Outro que estava todo completo volta a ter um hiato. Numa passagem ao ato, o sujeito “se precipita e despenca fora da cena” (*loc.cit.*), evade-se da cena simbólica caindo como objeto, ou melhor, tornando-se objeto em ato.

Tentando franquear o limite existente entre a cena e o mundo, o sujeito retorna, com seu ato, à posição de exclusão original do lugar do Outro. *Niederkommen* é o significante que vincula o sujeito com a opacidade do que ele é: o objeto *a*. Sem pensar, identificado ao objeto, cai fora da cena (Vidal, 1993: 218).

2.4. O caso Aimée

À luz do quadro da angústia proposto por Lacan no seminário X, realizaremos uma leitura do caso Aimée¹⁸ visando uma articulação teórico-clínica entre angústia e passagem ao ato. Primeiramente, introduziremos o caso apresentado por Lacan privilegiando a conjuntura de vida e do delírio de Aimée, que antecedem e desembocam em sua passagem ao ato. Em seguida, buscamos

¹⁸ Utilizamos a edição francesa (Éditions du Seuil, 1975) cujo título é *De la Psychose Paranoïaque dans ses Rapports avec la Personnalité* (1932). Portanto, é de nossa inteira responsabilidade a tradução de trechos do relato de Lacan.

identificar no caso as coordenadas que estão em jogo na passagem ao ato – embaraço e emoção – tal como Lacan as apresenta a partir do quadro da angústia.

É a partir da maternidade, aos 28 anos, que Aimée manifesta o início de sua vivência persecutória. Ainda grávida de uma filha que nascerá morta, ela começa a acreditar que seus colegas a caluniam, criticam suas ações e desejam o seu mal, assim como pessoas desconhecidas cochicham a seu respeito e manifestam desprezo por ela. “Eles querem a morte do meu filho. Se essa criança não viver, eles serão os responsáveis” (Lacan, 1975: 159). Reconhece alusões dirigidas a ela nos jornais e manifesta ciúmes infundados em relação ao seu marido. Essas crenças a impulsionam a agir: corta com uma faca os pneus da bicicleta de uma colega, joga o ferro de passar contra o marido, etc. Nesse contexto, a desgraça que lhe sobrevém com a morte da filha é imputada aos seus inimigos.

Dois anos depois, Aimée dará a luz a um filho, que será o pivô em torno do qual seu delírio se construirá. Ela passará a viver em função da certeza delirante de que seu filho está sofrendo ameaça de vida e de que algo de muito ruim o espera. Apresenta-se querelante, desconfiada, hostil a todos, quando sofre uma primeira internação de seis meses de duração, que vem a ser interpretada por ela como um complô de sua família para mantê-la presa e arrancar-lhe o filho.

Após essa internação que, segundo Lacan, não parece ter produzido sinais de melhora em seu quadro¹⁹, Aimée decide deixar sua cidade. Muda-se para Paris, onde acredita poder encontrar respostas para as questões que a percepção delirante lhe colocava. Até que

um dia, diz ela, que eu trabalhava no escritório procurando em mim mesma, como sempre, de onde poderia vir essas ameaças contra meu filho, eu ouvi minhas colegas falarem de Mme. Z. Eu compreendi então que era ela que queria o nosso mal. Outra vez, no escritório d’E., eu havia falado mal dela [...] dizendo que ela era uma prostituta. É por isso que ela devia querer o meu mal (Lacan, 1975: 162).

Parece absolutamente contingente que a crença delirante da ameaça se associe à figura da atriz de teatro de quem as colegas de trabalho falavam, uma vez que Aimée nunca teve qualquer relação direta ou indireta com a atriz. O fato é

¹⁹ Cf. Lacan, 1975: 156.

que essa associação de idéias lhe pareceu absolutamente verdadeira, a ponto de ser determinante do atentado - a passagem ao ato em questão - que Aimée comete contra a atriz.

Da mesma forma que a figura de Mme. Z. entra no delírio de Aimée e o sustenta, um perseguidor masculino também faz aí a sua entrada. Trata-se de um acadêmico, homem de letras célebre que está associado à Mme. Z. em suas perseguições. Aimée justifica a ligação entre os dois perseguidores com a seguinte fala: “eu pensei que Mme. Z. não poderia estar sozinha a me fazer tanto mal impunemente; era preciso que ela estivesse sendo apoiada por alguém importante” (Lacan, 1975: 165). Aimée atribuía ao autor, de quem era leitora assídua, um imenso poder. Reconhecia-se em várias passagens dos romances de P. B., nos quais acreditava haver freqüentes alusões à sua vida privada.

Compreendemos melhor que aquilo que, à primeira vista, parece efeito da contingência, insere-se numa trama de sentido quando articulado com outros aspectos da vida da paciente. Entre os perseguidores de Aimée, Mme. Z. encarna o protótipo da mulher célebre, idolatrada pelo público, que goza de liberdade e poder social. Se por um lado, em seus escritos, Aimée critica os artistas e condena a atenção exagerada que a imprensa lhes dedica, por outro, o que ela almeja é ser uma célebre romancista, levar uma grande vida e ter influência no mundo. É curioso que sinta aversão por artistas, poetas, jornalistas, como figuras que causam um grande mal à sociedade e, paralelamente, sonhe com uma carreira de “mulher de letras e de ciências”. Como Lacan aponta, há uma ambivalência na sua atitude no que diz respeito aos artistas e, por conseguinte, a seus perseguidores²⁰. Esse tipo de mulher que a persegue é exatamente o que ela mesma sonha ser. “A mesma imagem que representa seu ideal é objeto de seu ódio” (Lacan, 1975 253).

Vários outros perseguidores figuram no delírio de Aimée como duplos desses dois perseguidores principais, multiplicando assim as ameaças contra ela. Algumas dessas personagens teriam plagiado seus romances não publicados e seu jornal íntimo e publicado seu conteúdo no jornal *l’Oeuvre*, que acreditava subvencionado para se opor à sua missão beneficente. Essa missão, à qual ela se sabia convocada, consistia em denunciar “essa raça” de poetas, jornalistas, artistas, “que vive da exploração da miséria que eles produzem” (Lacan, 1975:

²⁰ Cf. Lacan, 1975: 164.

166). Segundo Lacan, Aimée sustentava a aspiração de realizar o reino do bem, “a fraternidade entre os povos e as raças” (*loc.cit.*).

Ainda entre as personagens que dão sustentação e sentido ao delírio de Aimée, figura o Príncipe de Galles, assumindo aí um lugar diferente em relação aos perseguidores citados. A saber, ele é objeto de uma erotomania que faz parte da construção delirante de Aimée. Ela endereça regularmente ao Palácio de Buckingham poemas e cartas sem identificação. Segundo Lacan, “o traço maior do platonismo se mostra aí com toda a clareza desejável” (Lacan, 1975: 169). Em seu delírio, o príncipe assume o lugar de um poderoso protetor de Aimée, a quem ela recorre através das numerosas missivas.

É importante registrar a convicção de Aimée no fato de que, se ela viesse a publicar seus romances, seus inimigos recuariam assustados. Cada vez mais ela sente a necessidade de efetuar uma ação direta. Para além das queixas contra seus inimigos, para as quais já vinha demandando publicidade a um jornal comunista, Aimée encaminha esperançosa seus romances a uma editora. Após meses, recebe resposta negativa e, em fúria, esgana a funcionária que lhe transmite a notícia.

Experimentando um estado de desespero e angústia crescentes, Aimée volta-se então ao Príncipe de Galles como último recurso. Envia-lhe seus dois romances e passa a assinar as cartas. Essa iniciativa, todavia, não parece surtir efeito sobre o comportamento de Aimée que, junto a sua família, vai de mal a pior. As tentativas de explicação de seus tormentos são rejeitadas por seus familiares, que não acolhem suas atitudes com o discernimento necessário. Ela decide se separar e deixar o país levando o filho. Mostrando intensa agitação e usando linguagem agressiva, Aimée afirma estar disposta a tudo, inclusive matar seu marido, para levar seu filho consigo. Passa a viver colada nele, preocupada com o suposto atentado iminente.

Um mês antes do seu atentado, cada vez mais desorientada, Aimée adquire um facão de caça. Em estado de extrema comoção, dá maior conseqüência às elucubrações passionais que a assolam: “o que pensará ela de mim, se eu não apareço para defender meu filho? Que eu sou uma mãe covarde” (Lacan, 1975: 172). Impulsionada por seus pensamentos delirantes, dirige-se à porta do teatro onde Mme. Z. atuaria aquela noite. Avista a atriz, caminha em sua direção e pergunta se ela é a Mme. Z. Diante da resposta afirmativa, saca rapidamente de sua bolsa a faca de caça com a qual golpeia a atriz.

Lacan demonstra que o ato cometido por Aimée não produz nenhuma espécie de alívio imediato. Ela continua a exprimir raiva e agressividade contra a vítima, sustentando ainda suas asserções delirantes diante daqueles que a interrogam na prisão.

Oito dias após minha entrada na prisão de Saint-Lazare, eu escrevia ao gerente de meu hotel, para lhe dizer que eu estava muito infeliz porque ninguém queria me ouvir, nem acreditar no que eu dizia; eu escrevia também ao príncipe de Galles para lhe dizer que as atrizes e as pessoas de letras me faziam coisas graves (*loc.cit.*).

No vigésimo dia de sua prisão, Aimée, ao contrário do que vinha reafirmando às companheiras de cela, admite aos prantos que a atriz não lhe queria nenhum mal e que ela não deveria ter lhe feito aquilo. De forma brusca e clara, o delírio cai por terra, levando consigo os temas de erotomania, megalomania, perseguição e ciúme. Essa cura do delírio é interpretada por Lacan a partir de sua concepção de que a autopunição decorrente do ato produz um alívio para o delírio.

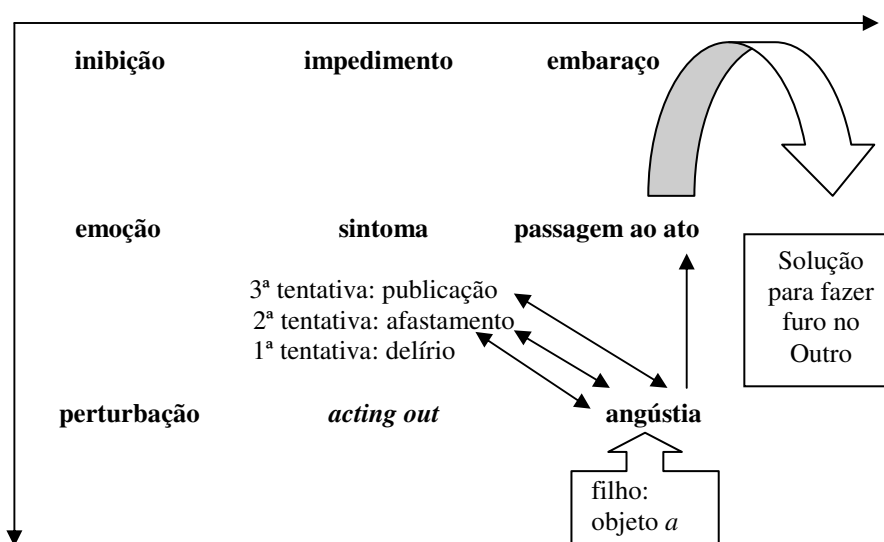
A tese de Lacan é que Aimée realizou seu castigo na prisão ao experimentar a companhia de delinquentes que lhe causavam repulsa, acrescida da constatação do abandono e do desprezo de sua família em relação a ela. Segundo ele, é somente quando Aimée “realiza” que ela acabou por ferir a si própria com seu ato “que ela experimenta o alívio afetivo (lágrimas) e a queda brusca do delírio que caracterizam a satisfação da obsessão passional” (Lacan, 1975: 250).

2.5. O ato de Aimée no quadro da angústia

Daremos um salto temporal no ensino de Lacan com o propósito de efetuar uma análise da passagem ao ato de Aimée a partir dos termos expostos no quadro da angústia do seminário X. Entendemos que esse quadro, de grande valia para se pensar as coordenadas da passagem ao ato e do *acting out*, não oferece nenhum impedimento para se abordar a angústia e a passagem ao ato na psicose, ainda que essa possibilidade não esteja explicitada em nenhuma passagem desse

seminário²¹. Os termos empregados no quadro em questão dizem respeito ao sujeito, ao objeto e à ação e, dessa forma, não deixam de se prestar, aliás muito bem, à abordagem da psicose. A concepção de que esse esquema desenha o campo subjetivo, constituído por inibições, sintomas e angústia – esta última, entre outros afetos (impedimento, embaraço, emoção, perturbação), o que não engana²² -, não restringe sua leitura à uma estrutura específica. Ao contrário: amplia ao máximo seu espectro.

A partir desse quadro (ver figura abaixo), situaremos o filho de Aimée como o objeto *a* que, ao entrar na cena, desencadeia a angústia. Com seu nascimento, Aimée encontra-se embaraçada e perturbada e o delírio vem se configurar aí como uma tentativa de solução – da ordem do sintoma – para a irrupção da angústia. Ela constrói um delírio no qual seu filho sofre ameaça de morte, no qual ela é encarregada de protegê-lo, de afastar os inimigos, etc., para tentar se situar em relação a esse objeto de algum modo. A construção delirante seria uma tentativa de cobrir esse objeto com as vestimentas imaginárias e simbólicas necessárias para ele poder figurar na cena, sem dela precisar ser excluído ou acabar excluindo o próprio sujeito.



²¹ O caso que Lacan analisa a partir dos termos do quadro que apresenta é o da jovem homossexual de Freud. Aliás, esse caso serve para ilustrar tanto a passagem ao ato, como o *acting out*. Cf. Lacan, 2005, lições de 16 e de 23 de janeiro de 1963.

²² Lacan afasta a idéia de que a angústia seja uma emoção e a introduz como um afeto. Cf. Lacan, 2005: 23. Sobre a concepção da angústia como um afeto que não engana, cf. Lacan, 2005: 88.

Essa tentativa de cura, ainda que perdure por algum tempo, não tarda a falhar. O retorno à angústia como *feed-back* demonstra que a construção delirante de Aimée não se mostrou eficaz. A angústia a mais pressiona Aimée em direção a uma segunda tentativa de solução: ela procura se afastar de seu filho e o faz mudando-se para outra cidade. Vale dizer que esse afastamento do filho é um ato, mas inscrito na ordem do sintoma; é um ato vinculado ao delírio, um reforço à construção delirante que se mostrava instável e insuficiente para dar conta da angústia. Contudo, mais uma vez, a tentativa de Aimée não é eficaz e a angústia persiste, continuando a embarçá-la e a perturbá-la. Aimée então lança mão, como terceira forma de solução, da busca pela publicação de seus romances, uma vez que nutria a certeza delirante de que se viesse a publicá-los, seus inimigos recuariam assustados.

Evidencia-se aí que o esforço de Aimée segue na direção de barrar o Outro, de fazer existir um furo nele no qual ela possa se situar. Tomaremos esta última tentativa de solução antes da passagem ao ato como um ponto crucial, do qual acreditamos poder extrair conseqüências importantes a respeito da angústia, do embaraço e da emoção.

O ponto em questão é a crença de Aimée, a partir de um certo momento de sua construção delirante, de que se ela viesse a publicar seus romances, seus inimigos recuariam. Diante do excesso de significantes do Outro, que sabe tudo sobre ela, que escreve a seu respeito em livros e jornais, que planeja fazer mal a seu filho, etc., Aimée “sente necessidade de fazer alguma coisa” (Lacan, 1975: 170). Parece evidente que a necessidade de publicar seus escritos está diretamente relacionada com uma tentativa de barrar o gozo do Outro.

A leitura que fazemos dessa passagem do relato do caso sugere que Aimée se encontrava em extremo embaraço, vale dizer, esmagada sob o peso do significante do Outro. A publicação de seus romances aparece como a saída possível, dentro de sua construção delirante, para se afastar desse Outro.

Será que, de fato, a publicação poderia ter dado a Aimée um lugar diferente daquele que seu delírio lhe conseguiu? Neste, ela já vinha sendo publicada, mesmo plagiada. É inegável, contudo, que há uma grande diferença entre ser publicada e publicar, pois o ato de publicar implica uma sanção do Outro, que acolherá, testemunhará a produção do sujeito. Logo, publicar significa conquistar um nome estável no Outro, ganhar um lugar no Outro.

Com efeito, se bem sucedida, essa tentativa bem poderia ter aplacado a angústia. Sabemos o quanto a criação literária, e sobretudo seu endereçamento, podem ter um efeito de apaziguar e estabilizar o sujeito psicótico. Afinal, destinar algo de si ao Outro- seu artesanato – pode ser a saída para que entre o sujeito e o Outro se interponha um objeto que não o próprio sujeito. Ao nosso ver, a tentativa de Aimée pode ser assim compreendida: através do endereçamento de sua produção literária, procurava criar um intervalo entre ela e seus perseguidores, bem como encontrar um novo lugar – talvez de romancista famosa, mulher de letras e de ciências - para si no Outro.

Essa solução hipotética poderia ser vislumbrada no quadro da angústia: ao invés de responder à situação angustiante com a passagem ao ato ou com um possível *acting out*, ela responderia com o sintoma. Deduzimos, pelo fato de ter sido necessária uma resposta pela passagem ao ato, que a construção delirante de Aimée – o sintoma em questão - fracassou em sua função de garantir a distância vital entre ela e seus perseguidores. O delírio, portanto, não funcionou como uma resposta suficiente e eficaz para a angústia. Daí cogitarmos se seus escritos poderiam assumir, no esquema, o lugar do sintoma, uma vez que sua materialização e seu endereçamento intermediariam um lugar possível para ela no Outro.

Entretanto, o que se passa é o contrário: Aimée recebe a recusa da publicação de seus escritos (embaraço) e essa recusa engendra uma agitação corporal (emoção) que a faz agredir a funcionária que lhe dá a má notícia.

Segundo Lacan, após essa imensa decepção, a angústia de Aimée aumenta a cada dia, assim como a necessidade sentida por ela de realizar “uma ação direta” (*loc.cit*). Como último recurso, ela envia cartas assinadas e seus dois romances ao príncipe de Galles, o que tampouco surte efeito, uma vez que ela não obtém nenhuma resposta daquilo que endereça a seu protetor. Seus romances são devolvidos pelo Palácio de Buckingham com a informação protocolar de que é regra da casa não aceitar presentes de pessoas desconhecidas. Aimée não toma conhecimento dessa devolução, pois já está presa na ocasião.

Eis que, então, as coordenadas da passagem ao ato estão lançadas. Cada vez mais violentamente esmagada pelo o peso do significante do Outro e vítima de crescente agitação e ansiedade, Aimée não encontra outra saída diante do fracasso de sua tentativa de apaziguamento da angústia. Tem de cometer um

atentado contra sua mais expoente perseguidora. A passagem ao ato realizada por Aimée constitui uma tentativa derradeira e desesperada de se salvar de ser objeto de gozo do Outro.

Para não se deixar cair da cena como objeto, Aimée precisa “fazer alguma coisa”. Levando em conta a relação especular que se estabelece entre ela e Mme. Z., o impasse expresso pelas coordenadas do embaraço e da emoção desemboca numa solução de exclusão do tipo: ou ela ou eu. Como vimos, a figura de Mme. Z. representa, simultaneamente, o ideal e o objeto de ódio de Aimée. Segundo Lacan, Aimée ataca em sua vítima seu ideal exteriorizado²³.

Será, então, que é sob o peso de seu ideal que Aimée se encontra embaraçada? Sim, se pensarmos que o ideal necessariamente está carregado de significantes do Outro que, no limiar do excesso - manifesto em exigências, deveres e obrigações – pode assolar o sujeito. Nesse caso, fica evidente quão tênue é a linha que separa o ideal do objeto de ódio, não tardando que esse assuma supremacia sobre aquele. Logo, seria natural acreditar que, na passagem ao ato em questão, a angústia cedesse quando o ideal caísse da cena como objeto.

Entretanto, a tese de Lacan - de que Aimée experimenta o alívio afetivo e a queda brusca do delírio somente quando ela “realiza” que acabou por ferir a si própria com seu ato – demonstra que do ataque ao ideal não resulta, a princípio, efeito algum. Não bastou tirar sua perseguidora de cena. O efeito do ato de Aimée advém *a posteriori*, quando ela percebe a repercussão de seu ato no Outro e, segundo Lacan, o interpreta como um ataque a si mesma.

Com o mesmo golpe que a torna culpada diante da lei, Aimée golpeia a si mesma, e, quando ela o compreende, ela experimenta então a satisfação do desejo realizado: o delírio se torna inútil, desaparece” (Lacan, 1975: 253).

De todo modo, fica muito claro que o ato cometido por Aimée se caracteriza como tentativa de solução, ainda que uma solução pelo pior. Aimée sente-se compelida a cometer um ato que, no fulgor de um instante, parece ser a única saída ao seu alcance para a angústia. Uma vez que suas primeiras tentativas de “fazer alguma coisa” fracassaram, outro caminho se lhe apresentou como

²³ Cf. Lacan, 1975: 253.

necessário. A passagem da angústia ao ato configurou-se como uma solução imediata e derradeira para a angústia.

O fato de designarmos a passagem ao ato com expressões como “saída” e “solução” não implica, evidentemente, que se trate de considerar essa forma de ato uma recomendação clínica. Pretendemos apontar, com a leitura do quadro da angústia proposto por Lacan, que passagem ao ato e *acting out* são duas maneiras extremas de o sujeito recompor seu mundo ao se deparar com o objeto que causa a angústia.